

Костанайский региональный университет имени Ахмет Байтұрсынұлы

УДК 070.1:791.229:004(043)

На правах рукописи

СУЛЕЙМЕНОВА АЙНУР ЭДРИСОВНА

**Трансформация документального фильма в массмедиа:
мультимедийные приемы и типология жанров**

8D03201 – Журналистика

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор
А.К. Ишанова

Научный консультант
доктор филологических наук,
профессор
Т.Ю. Лебедева

Республика Казахстан
Костанай, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ	3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ	4
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ	5
ВВЕДЕНИЕ	6
1 МЕСТО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА В СИСТЕМЕ НЕИГРОВОГО АУДИОВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА	31
1.1 Категории документального фильма как объекта междисциплинарного исследования.....	31
1.2 Место документального фильма в телевизионной системе форматов и жанров.....	48
1.3 Сетевидение и интерактивный документальный фильм (i-doc): сравнительный анализ процессов формирования документального фильма на телевидении и в интернете.....	69
Выводы по первому разделу.....	90
2 ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ АСПЕКТЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА В МАССМЕДИА	92
2.1 Внешние аспекты трансформации документального фильма: социальные, технологические и институциональные.....	92
2.2 Внутренние аспекты трансформации документального фильма язык экрана и место мультимедийных приемов в нем.....	114
2.3 Влияние трансформационных аспектов на родовидовую типологию документального фильма в массмедиа.....	134
Выводы по второму разделу.....	156
3 ФУНКЦИИ ПРИЕМОВ ЯЗЫКА ЭКРАНА В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ И ИНТЕРАКТИВНЫХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ	160
3.1 Художественная функция в фильме-портрете («Повелитель Мух», «Путь», «1968 digital»).....	160
3.2 Фильм-расследование в системе социально-политического дискурса («Хроника необъявленной демонстрации», «Петь свои песни», «Supreme Law»).....	182
3.3 Взаимоотношения автора, зрителя и социального актера в фильме-опыте («В темноте», «Милана», «Otherly»).....	205
Выводы по третьему разделу.....	227
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	230
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	240
ПРИЛОЖЕНИЕ А – Схема «Место документального фильма в системе аудиовизуальных медиа»	246
ПРИЛОЖЕНИЕ Б – Схема «Пересечение характеристик документального фильма»	247
ПРИЛОЖЕНИЕ В – Интервью с авторами документального кино Казахстана	248
ПРИЛОЖЕНИЕ Г – Протоколы документальных фильмов	274
ПРИЛОЖЕНИЕ Д – Список документальных фильмов, упомянутых в диссертации	275

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:

Конституция Республики Казахстан: принята на республиканском референдуме 30 августа 1995 года.

Закон Республики Казахстан. О средствах массовой информации: принят 23 июля 1999 года, №451-І.

Закон Республики Казахстан. О кинематографии: принят 3 января 2019 года, №212-VІ.

Закон Республики Казахстан. Об авторском праве и смежных правах: принят 10 июня 1996 года, №6-І.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяют следующие термины с соответствующими определениями:

Массмедиа – средства массовой информации, включая телевидение, радио и печать, широко используемые для распространения новостей, аналитики и развлекательного контента.

Социальные медиа – онлайн-платформы и сети для обмена информацией, взаимодействия и создания контента между пользователями, обеспечивая социальную связь.

Приемы создания документального фильма – методы и техники использования реальных событий, съемки и монтажа для достижения целей исследования, информирования или эмоционального воздействия.

Мультимедийные приемы – использование разнообразных интерактивных и мультимедийных средств для эффективной передачи реальных событий и идей.

Голос – представительство и репрезентация отдельной социальной группы с помощью непосредственного участия создания контента представителями данной группы.

Взгляд – концепция, описывающая активное и пассивное восприятие зрителем образов на экране и взаимодействие визуального восприятия.

Социальный актер – участник реальных событий, представленный на экране, взаимодействующий с окружающей средой, отражая социокультурные аспекты.

Сетевидение – форма телевидения, основанная на передаче контента через сеть интернет, обеспечивающая доступ к разнообразным видеоматериалам по требованию зрителя.

Документальный фильм – публицистический аудиовизуальный текст массовых медиа, часть социально-политического дискурса, раскрывающего проблемные вопросы гражданского общества и дающего право голоса разным группам.

Интерактивный документальный фильм (i-doc) – это форма документального кино, взаимодействующая с зрителем через онлайн-платформы, обогащая опыт участия и восприятия зрителя.

Мобильный фильм – аудиовизуальное произведение, создаваемое с использованием мобильных устройств и предназначенное для просмотра на портативных экранах.

Вертикальный фильм – формат видео с соотношением сторон, предназначенным для просмотра на портретных экранах, расширяющий возможности мобильного контента.

Социальный дискурс – совокупность общественных обсуждений, идей, языковых практик, формирующих социокультурные представления, нормы и взгляды в определенной общности.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

- i-doc – интерактивный документальный фильм
- UGC – User Generated Content – тексты, созданные пользователями интернета с возможностью редактирования или обратной связи
- DVD – Digital Versatile Disc - оптический диск для хранения и воспроизведения цифрового видео, аудио и данных с высоким качеством изображения

·
·
·

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

Кино – это часть массмедиа, которая начинает свое развитие в первую очередь как развлечение, поэтому история документального кино тесно связана с эволюцией массовой культуры. В свое время телевидение изменило подход к восприятию документального фильма, сформировав характерные черты, свойственные современному форматному документальному фильму. Документальный фильм расширил свое присутствие на телевидении и зарекомендовал себя в журналистике как публицистический жанр [1]. С одной стороны, телевидение позволило развивать документальный фильм как важную часть социального дискурса, но с другой стороны, упрощение языка экрана из-за звучащего слова, о котором упоминал еще Эйзентштейн, в полной мере развивается также на телевидении. Аудиовизуальная сила образа теряется за поясняющим закадровым текстом, что влияет на особенности документального фильма как наследника киноискусства, театра и фотографии. Такое противоречие заметнее всего в современную эпоху экранной культуры, когда аудио-визуальный контент и возможности видео-записи присутствуют во всех сферах – в образовании, медицине, банковских процессах, в космических исследованиях и пр. Большой объем информации переносится на аудио-визуальное восприятие аудитории, и при этом документальный фильм, как синтезирующая в себе традиции журналистики и кинематографа форма социального дискурса, одновременно теряет возможности визуального воздействия за счет усиления словесных приемов построения фильма на телевидении и в интернете; и дает возможность обратить внимание на важные проблемы в обществе. Решить данное противоречие можно в том числе и за счет исследования внешних и внутренних факторов трансформации документального фильма, которые позволят увидеть перспективы качественного роста и формирования различных направлений в документальном фильме.

Связь документального фильма с массмедиа начинается с телевизионного вещания. Переход и интеграция документального кино на телевидении связана с распространением видеозаписи и передачи записи через телевизионный сигнал. Таким образом, документальный фильм начал широко распространяться, и положил начало телевизионным формам и жанрам, таким как новостные блоки, разговорные программы, репортажи и очерки, во многом сформировав телевидение в том виде, в котором мы наблюдаем его сегодня. В журналистике документальный фильм постепенно обрел свою классификацию, где чаще всего упоминаются такие жанры как очерк, портрет и расследование.

Развиваясь на разных уровнях (от масштабных показов в кинотеатрах до семейных хроник) документальное кино выступает хроникером, документом и новым видом диахронной коммуникации. На телевидении документальный фильм стал не только консолидацией опыта для потомков, но и методом отражения актуальной повестки дня. Телевизионный документальный фильм во

многим стал причиной для поиска гармоничного соотношения журналистских принципов и образной выразительности.

На протяжении долгого периода телевидение занимало ведущие позиции в аудиовизуальной коммуникации, однако развитие сети Интернет, мобильных технологий и экранной культуры изменило расстановку сил. Визуальные медиа получают больше внимания аудитории в силу своей ёмкости и простоты использования. Экраны сопровождают людей и влияют на принятие решений. Также в ряду технологических изменений, влияющих на переход аудитории от телевидения к другим экранам, становится развитие концепций Web 2.0 и Web 3.0, которые подразумевают под собой активное влияние аудитории на содержание массовых медиа и синхронизацию бытовой жизни каждого пользователя сети с массовой информационной культурой всего мира.

Наблюдается популярность документального фильма в социальных медиа, которую возможно объяснить двумя процессами. *Во-первых*, профессиональные журналисты и режиссеры начали переход в онлайн-сферу. Видео-редакция информационного портала Tengri News состоит из телевизионных журналистов, которые помимо прямого переноса телевизионных, пробуют мультимедийные и синтезируют новые форматы. В 2022 году в YouTube появляется и раскручивается канал Airan, позиционирующий себя как канал профессиональной журналистики. Режиссеры-документалисты Катерина Суворова, Канат Бейсекеев и Ринат Балгабаев не просто публикуют некоторые свои фильмы в открытом доступе, но ведут блоги, общаются с аудиторией и активно формируют сообщество вокруг своего имени как бренда.

Во-вторых, социальные медиа дают возможность делиться информацией в сети, смотреть фильмы через удобные экраны в разных форматах. Это позволяет создать прямой доступ аудитории к документальному фильму и получать обратную реакцию.

Формируется децентрализованный процесс вещания важной актуальной информации и построение публицистического дискурса в сети на профессиональном уровне, который можно обозначить как «сетевидение» по аналогии с понятием «телевидение». Безусловно телевизионный эфир также входит в данный процесс, однако не является единственным в нем, и так как сеть Интернет это еще один способ вещания онлайн-телевидения, мобильного ТВ, отложенного просмотра и социальных медиа, то понятие сетевидение (просмотр через подключение к сети интернет), вполне логично. При сравнительном анализе трансформационных процессов в документальном фильме в массмедиа, в данной работе оно будет использовано.

Мультимедийность, конвергенция, цифровизация изменили процессы и логику отношений между автором произведением и аудиторией. Потенциал документального фильма как части массмедиа раскрывается, когда ведется речь о «цивилизации глаза», демократизации искусства и развитии новых каналов визуализации [2]. Тут имеется в виду и потенциал к развитию новых форм, взаимодействий, и что не менее важно – потенциал новой организации процесса создания документального фильма. В 2019 году казахстанская

редакция информационного портала Vlast.kz предложила своим подписчикам краудфандинговую кампанию, сбор средств на съемку фильма о Семипалатинском полигоне. Деньги были собраны, фильм сняли и создали сайт, на котором до сих пор выкладываются работы журналистов над фильмом и темой.

Зрительский интерес казахстанской аудитории к документальному кино также подтверждает популярность фотографа, режиссера Каната Бейсекеева и блогера, PR-специалиста Рината Балгабаева в социальных медиа. Однако на сегодняшний день и краудфандинговая компания, и популярные блогеры-авторы документальных фильмов являются скорее исключением из правила. Документальное кино важно в развитии социальных взаимоотношений в информационном обществе, потому что дает возможность не просто делиться информацией и аналитикой в понятной и доступной форме, но и начинать обсуждение социальных вопросов на уровне общественного и политического дискурса. YouTube проект Oıla выпускает с 2022 года фильмы, в которых через истории и голоса заинтересованных групп авторы обращают внимание на такие проблемы казахстанского общества как: распространение синтетических наркотиков («Соль» Рината Балгабаева), роль и место родного языка («Qazaq tilı» Берке Шамшиденова), отношение к инвалидности («Jol» Георгия Каракешияна), развитие малого и среднего бизнеса («Базар» Евгения Бодрова), экологические катастрофы («Иле. На грани» Гибрата Бакаева), изменения отношения к жизни молодого поколения («Jastar» Максата Абитаева и Дастана Ада), отношение к унижениям и насилию в обществе («Буллинг» Руслана Идрисова) и др.

Мультимедийные приемы создания документального фильма с развитием широкополосного интернета перестают быть экспериментальными и постепенно нормализуются через примеры интерактивного документального фильма и через научные исследования. В 2017 году исследователь доктор PhD Арнау Гифреу Кастельс (Arнау Gifreu Castells) отметил, что интерактивный документальный фильм находится в фазе диверсификации, то есть у авторов повышается интерес к мультимедийным приемам создания документального фильма с широким спектром техник, платформ и программ [3]. Однако популяризация интерактивного документального фильма усложняется из-за необходимости подготовки разнообразных специалистов и представляет еще более сложный процесс, чем создание линейного видеофильма.

Долгое время документальное кино в Казахстане развивалось в кругах искусствоведов, транслировалось на фестивалях и крайне редко доходило до широкой аудитории. Сегодня видение документального фильма у аудитории формируется через телевизионные проекты, которые чаще всего существуют в рамках определенного формата и политики канала. Казахстанские документалисты известны в мире благодаря отдельным режиссерам и продюсерам, продвигающим свои фильмы. Примером может быть режиссер Катерина Суворова. Ее фильм «Завтра море» был включен в программу стримингового канала Нетфликс (Netflix) для стран Европы. Таким образом, фильмы, направленные на внутреннюю аудиторию, не достигают своей цели, в

то время как имиджевые фильмы транслируются как на телевидении, так и в сети в открытом доступе. Такое противоречие возникает по нескольким причинам: недостаток профессионалов в решении административных вопросов документального кино, отношение к этому направлению кино по остаточному принципу, а также отсутствие систематизированного обзора современного состояния документального кино. Чаще всего документальное кино рассматривается через историю, взаимодействие с литературой и анализ отдельных произведений, редко - через технологические и социальные аспекты, которые напрямую влияют на структурные и содержательные изменения документального кино.

Для формирования нового поколения авторов документального кино, которые имеют представление не только о классическом документальном фильме в его кинематографическом и телевизионном представлении, но и в цифровой, необходимо рассмотреть возможности новой типологии документального кино с учетом трансформационных процессов и мультимедийных приемов.

В данной научной работе документальный фильм рассматривается как изменяющийся **публицистический текст** аудиовизуальной коммуникации, который в современном контексте массмедиа следует рассмотреть через понимание роли мультимедийных приемов и систематизацию трансформационных процессов. Вследствие того, что аудитория массмедиа меняет запросы и привычки, документальный фильм подвергается изменениям, которые следует изучить в момент их непосредственного происхождения, чем и обусловлена **актуальность** настоящего исследования.

Изученность вопроса

Развитие теории документального кино нельзя представлять как линию, взаимодействие эпох между собой происходит постоянно, что связано с тем, что документальный фильм вбирает в себя опыт развития гражданского самосознания, детерминированного массмедиа. Теоретические и творческие воззрения на документальный фильм Дзиги Вертова 1920-х годов колоссальным образом повлияли на французскую «новую волну» 60-х и на современную Школу документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова. Фильм, как форма авторской идеи, претерпевает ряд изменений, связанных с теоретическим осмыслением и формированием постмодернистской культуры XX–XXI веков.

Теория фильма как «окна» рифмуется с развитием интерактивного и мобильного документального фильма, а идеологический подход аппаратной теории 60-х годов активно реализуется на современном телевидении. Таким образом, теория документального фильма скорее похожа на пружину, которая сжимается и разжимается бесконечное количество раз, то объединяя, то разъединяя эпохи в определенной точке теоретического дискурса. Связь документального фильма с развитием массовых коммуникаций основана на быстрой адаптации технических и социальных инноваций. В природе документального кино есть гибридность, которая выражается в сочетании способов и стилей репрезентации (анимационный документальный фильм,

интерактивный документальный фильм, докудрама и мокьюментари), и в сочетании фактических и вымышленных элементов в различных стилях документального кино.

В концептуальном труде «Теория кино. Глаз, эмоции, тело», авторы в хронологическом порядке описывают развитие теории кино и в том числе определяют место теории кино в науке. Текучесть, гетерогенность и отсутствие центра в концептуализации кино привело к тому, что теория кино становится областью междисциплинарного исследования. Эльзессер и Хагенер указывают о попытках внести теорию кино в рамки разнообразных новых дисциплин таких как «media studies», «visual studies», «new media», «screen studies». Александр Пронин в своем исследовании упоминает также еще две современные обобщающие дисциплины «cinema studies» и «television studies». Отличие «cinema studies» от теории кино заключается в приверженности к концептуальным инструментам. В то время, как киноведческие традиции основываются на истории, теории и описании, «cinema studies» анализирует фильмы, используя концепции семиотики, феноменологии, структурализма, постструктурализма, а также так называемой большой теории – Grand Theory. Особое место в исследованиях кино и телевидения занимает интерактивные формы документального кино, которые только начинают осмысляться, и требуют поиска междисциплинарных подходов в изучении.

Документальное кино в искусствоведении и культурологии изучается на протяжении многих лет. О типологии и историко-политических изменениях документального фильма писали такие исследователи, как Сергей Дробашенко, Галина Прожико, Людмила Джулай, Бауржан Ногербек [4].

Документальный фильм входит в отношения с понятием реальности через отношение авторского отражения запечатленной действительности, через ряд образов и монтаж со зрительским восприятием и той мыслительной деятельностью, которая стимулируется фильмом. Интерпретация реальности в документальном фильме исследована в работах С. Дробашенко, Г. Прожико, И. Беляева, А. Вартанова, Л. Джулай, Л. Мальковой, С. Муратова, А. Новикова и т.д.

Политические и экономические аспекты, влияющие на формирование нового документального кино изучены в исследовании, выпущенном сайтам Colta.ru и фондом Генриха Бёля в 2014 году «Синема Верите. Документальное кино в переломный момент», представляющее собой сборник интервью с экспертами, авторами документального кино, а также разговоры и рассуждения за круглым столом. Таким образом, продолжается предложенная Сергеем Дробашенко форма осмысления опыта в книге 1967 года «Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы», в которой были интервью и беседы режиссеров «новой волны» 60-70-х годов. Автор исследования также провела ряд интервью с авторами документального фильма в Казахстане, чтобы отразить в работе их размышления и наблюдения.

Влияние кино на формирование личностных ценностей и национальной идентичности отмечает в своих работах киновед Гульнара Абикеева. Основываясь на историческом анализе кинематографа Центральной Азии,

исследователь подтверждает взаимосвязь социальных процессов и кино, и представляет казахстанскую аудиторию массмедиа как людей, находящихся одновременно под влиянием четырех ментальностей – этнической, исламской, советской и западной. Исходя из этого, в данном исследовании наблюдается интеграция не только понятий и концепций, но и культурных базисов, которые отражаются и в документальных фильмах, рассматриваемых как примеры.

Во многом теория документального кино связана с историей и историческим обзором фильмов. Казахстанское документальное кино рассматривается в работе Кульшары Айнагуловой и Катеш Алимбаевой «Тенденции развития киноискусства Казахстана», где авторы описывают тенденции развития документального кино в Казахстане. В основном, данное исследование представляет собой краткий экскурс по документальному кино в Казахстане и акцентирует внимание на сокращении количества кинодокументалистов в стране.

Документальный фильм исследуется в теории журналистики и массовых коммуникаций с появления телевидения, потому что он стал своего рода основой для формирования телевидения таким, каким мы видим его сегодня. Постмодернистская природа телевидения сильно изменила форму документального фильма, теоретики малого экрана старались внести фильм в классификацию телевизионных жанров, однако это привело не к развитию документального телефильма, а скорее к его подчинению формату. Публицистическую природу документального фильма изучали в своих работах такие ученые как Марат Барманкулов, Сергей Дробашенко, Сергей Муратов, Галина Прожико, Билл Николс (Bill Nichols), Алан Розенталь (Alan Rosenthal) и др. Исходя из этого можно утверждать, что документальный фильм подвергается постоянным переменам в форме и содержании, потому что публицистический текст одновременно отражает и формирует социальную повестку и тренды массовых коммуникаций. Именно в публицистических произведениях авторы анализируют действительность в контексте времени и культурных концепций.

Телевизионная публицистика со временем формирует свое отношение к документальному фильму, что можно объяснить не только технологическими и тематическими причинами (разница кадра, временные промежутки для рекламных блоков, формат), но и паттернами телевизионных зрителей. Телевизионный документальный фильм исследован в трудах Сергея Муратова «Пристрастная камера», «Документальный телефильм. Незаконченная биография». Искусство режиссера-документалиста на телевидении рассматривает Беляев И.К. в работе «Введение в режиссуру». Пластичности документального фильма посвящен учебник Соколова А.Г. «Монтаж. Телевидение, кино, видео». Также сегодня документальное кино рассматривается в рамках медиаграмотности и фигурирует в исследованиях, связанных с деонтологией в медиасреде.

В Казахстане доктор филологических наук Марат Барманкулов в книге «Телевидение: деньги или власть» выделял документальный телевизионный фильм как часть творческой деятельности журналиста. Автор акцентирует

внимание на противоречивое положение документального фильма на телевидении, потому что журналистские факты устаревают быстрее фабулы, и когда проблемы решены или, как в случае современности, забыты в связи с наличием более свежих, документальный фильм переходит в архив и более не работает как актуальный текст. Следовательно, необходимость поиска стимулов для изменения формы и содержания документального фильма в массмедиа существовала до развития рыночных отношений в Казахстане, и на сегодняшний день требуется продолжить поиск решений этого противоречия.

Фильм в публицистике рассматривается в контексте литературоведческой основы, как и жанры в журналистике, однако по своей природе фильм как форма и как результат технологического изобретения ближе к фотографии и театру по особому отношению к движению и драматургии. В диссертации совершается попытка рассмотреть документальный фильм в первую очередь как текст.

Документальный фильм как публицистический кинотекст рассматривается в монографии Александра Пронина, где ученый указывает на то, что несмотря на развитие кинонарратологии в связи со сходством структуры фильма и литературного произведения, нарратив документального фильма не исследовался. Нарративному публицистическому кинотексту характерны процессуальность аудиовизуальной коммуникации автор-текст-зритель и взаимообусловленность структуры повествования и его восприятия. Нарратив составляет важную часть в документальном фильме, что обеспечивает связь автора фильма, замысла фильма и аудитории.

По наблюдениям Галины Прожико именно прямая съемка, документирование реальности, призыв и пропаганда оттесняют со временем эстетику кадра. Фильм утрачивает композиционную соразмерность, ритм монтажа, организацию экранного материала. И дело не столько в любительском подходе к документальному кино, но также и в том, что фильм становится реальным аргументом в политических дебатах, который без образности и метафор, напрямую отсылает к проблемам и позиции определенных социальных групп.

Социальные медиа формируют современную аудиторию, у которой возникают отличающиеся от традиционной аудитории потребности – возможности сотворчества или обратной связи, а также ответ на запрос социального дискурса. Обратную связь и влияние массовых коммуникаций на документальное кино отмечает Герц Франк в книге «Карта Птолемея». В настоящее время возможности обратной связи между автором и зрителем становятся более эффективными и изучаются в рамках мультимедийных исследований.

На сегодняшний день исследований, которые рассматривали бы отдельную публицистическую форму в контексте цифровой и экранной культуры не так много. Рассмотрим ниже некоторые из них в отношении документального фильма.

О формировании нового медийного пространства говорят многие исследователи телевидения и документального кино. Светлана Леонидовна

Уразова анализирует трансформации медиaprостранства и выделяет такие аспекты изменений как увеличение информационных потоков, мультимедийная репрезентация информационного продукта, визуализация, создание дополнительных услуг, активное развитие пользовательского контента. В монографии «От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени» рассматриваются принципы информационного общества к новому типу личности, конструирование экранной реальности как имманентное свойство телевидения, феномен среды современного телевидения и новой формы экранного реализма.

Важную часть изучения документального кино как части массмедиа составляют мультимедийные технологии и феномен инфотейнмента. Фундаментальное исследование особенностей цифрового аудиовизуального языка провел Лев Манович в труде «Язык новых медиа». Российский исследователь Ксения Шергова определяет отличия интернет-коммуникации для документального фильма, делая акцент на развитии «direct media», то есть возможности пользователей создавать личную сетку вещания и выбирать время и способ просмотра. Также исследователь говорит о финансовой и организационной выгоде интернета для авторов документальных фильмов.

Современная теория документального кино находит пути развития и в синтезе с новыми технологиями, программированием и дизайном через изучение интерактивного документального фильма. Как объект исследования интерактивный документальный фильм рассматривается в работах Глорианны Давнпорт (Glorianna Davenport), Льва Мановича, Сандры Гауденци (Sandra Gaudenzi), Арнау Гифреу-Кастаельс (Arnau Gifreu Castells), Нины Дворко и Бунтасанакул Санти. В Казахстане интерактивное документальное кино (вертикальное, мобильное, иммерсивное) еще не было изучено в системе местного медиаобразования, что связано, во-первых, с отсутствием прецедентов создания таких фильмов казахстанскими авторами, а во-вторых, с высокой стоимостью ресурсов для реализации такого рода проектов.

Такие современные исследователи документального фильма в цифровой среде как Джудит Астон (Judith Aston), Сандра Гауденци, Кейт Нэш (Kate Nash) рассматривают фрагментарный детализированный характер и центральную роль интерфейса, а также участие пользователей в творческом процессе создания фильма. Методология интерактивного документального фильма основываются этими исследователями на работе Билла Николса. Предпочтение отдается свободе воли и интерактивности как организующим принципам.

Формирующаяся в мультимедийной журналистике традиция кроссмедийного и трансмедийного сторителлинга синтезирует новые подходы и формы для публицистического текста. Мультимединость и работа со сложными проектами, в которых одновременно или попеременно используются разные типы текстов, рассматривается в исследованиях, где ставят вопрос о логике и монтаже нелинейного мультимедийного повествования. Исследователь медиа Анна Вейл (Anna Wehl) определяет документальный фильм в сети Интернет как «сеть практик и дискурсов, которые взаимозависимо связаны и активно информируют друг друга» [5].

Документальный фильм воспринимается ей как реляционная связь, другими словами, сеть динамических социально-технологических конфигураций или сборок, возникающих в результате и приводящих к культурным техникам. Проявление этих культурных техник происходит за счет аудиовизуальных, текстовых и в то же время эмпирических «интерактивных фактов». Однако эти «артефакты» как своего рода «отложения» документальных практик не являются самостоятельными монолитными произведениями.

Оксана Силантьева и Светлана Симакова в своих работах предлагают рассматривать построение мультимедийного текста через мультимедийные приемы документального фильма используя концепцию языка экрана. Настоящее исследование является новым, так как включает в себя междисциплинарный подход и предлагает объектом исследования документальный фильм как публицистический текст в контексте массмедиа – телевидения и сетевидения – обеспечивающих прямой и свободный доступ аудитории.

Цель исследования

Новые технологии и мультимедийные тенденции в полной мере входят в систему коммуникации, и их влияние на жанровые формы и приемы языка экрана становятся очевидным. Данное научное исследование направлено на анализ документального фильма как публицистического текста и мультимедийных приемов, как внутренних факторов трансформации, в контексте развития и изменений массовых медиа (внешних факторов трансформации документального фильма). Таким образом целью исследования является *изучение изменений структуры и содержания документального фильма в условиях сетевидения через поиск места документального фильма в системе форм массмедиа.*

Задачи исследования

Достижение поставленной цели возможно через систематизированное междисциплинарное исследование, которое было разделено на ряд задач по принципу их соотношения этапам исследования и использования методов изучения:

Первая задача включает в себя определение категорий и концепций документального фильма через исторический анализ исследований документального фильма в теории кино, массовых коммуникаций и журналистике. Предлагается определение документального фильма через его функциональную реализацию в системе современных массмедиа как одной из форм аудиовизуальных медиа.

Исходя из первой задачи, в которой документальный фильм рассматривается как междисциплинарный объект, который представляет собой форму аудиовизуальных медиа, *второй задачей* становится изучение документального фильма на телевидении через сравнение его с основными формами и жанрами телевизионного вещания. Условное обозначение различий документального фильма в системе телевидения дает возможность не только обратить внимание на то каким образом телевидение его изменило, но и дать

представление о проблемных вопросах, с которыми на сегодняшний день сталкиваются авторы документального кино на телевидении.

Обозначив статус документального фильма на современном телевидении, реализуя *третью задачу*, в исследовании проводится обоснование понятию сетевидения и анализируется изменения, которые привносят в теорию документального кино интерактивный формат.

Отталкиваясь от теоретических данных первой главы, *четвертая задача* исследования заключается в определении внешних аспектов трансформации документального кино: политико-экономические, технологические и институциональные.

Пятая задача – в определении внутренних аспектов трансформации, приемов языка экрана. Более значимыми и показательными последствиями влияния указанных аспектов трансформации документального фильма являются изменения в жанровой разнообразии и применение в документальном фильме мультимедийных приемов, что приводит к постановке и реализации последующих задач исследования.

Шестая задача направлена на обоснование теории о том, что именно через приемы языка экрана реализуются функции документального кино, которые были выведены в диссертации на основе рассуждений американского исследователя документального кино Билла Николса (Bill Nichols): индексирующая функция, риторическая функция, нарративная и художественная. Таким образом формируется основа для новой типологии документального фильма, позволяющая в полной мере продемонстрировать изменения в системе массмедиа.

В экспериментальной части диссертации выведена и обоснована новая типология документального фильма в системе массмедиа, которая является последствием осмысления внутренних и внешних трансформационных процессов документального фильма, и включает в себя понимание его как публицистического текста. Выделяются следующие родовидовые типы документального фильма в массмедиа – фильм-портрет, фильм-расследование и фильм-опыт.

Седьмая задача включает в себя обоснование фильма-портрета как включающего в себя традиции биографий, портретов и очерков, через которые строится образ человека, места или времени. На примере анализа четырех фильмов разных форматов («Повелитель Мух», «Путь», «1968 digital») демонстрируется закономерность в реализации функций документального фильма через приемы языка экрана.

Восьмая задача реализуется через анализ документальных фильмов («Хроника необъявленной демонстрации», «Петь свои песни», «Supreme Law»), где центральная задача концентрируется на поиске ответа на вопросы «почему так произошло» или «почему так происходит» и реализуется через закономерное построение и реализацию определенных функций документального фильма. Фильм-расследование, который рассматривается в этой части исследования, связан с журналистским расследованием и

традициями социального документального фильма, заложенного британским и канадским режиссером документального кино Джоном Грирсоном.

Девятая задача диссертации направлена на раскрытие третьего рода документального фильма в массмедиа – фильм-опыт. Характерная черта фильма-опыта выведена через анализ функций приемов построения документального фильма. Автор не просто присутствует в нарративе как рассказчик, но и как полноценный герой истории («В темноте», «Милана», «Otherly»).

Таким образом, исходя из теоретического осмысления документального фильма, в диссертации выводятся аспекты трансформации документального фильма и впервые предлагаются к рассмотрению теории о мультимедийных приемах построения документального фильма и новая типология на основе функций приемов языка экрана.

Предмет и объект

Теоретически документальное кино осмысляется в конкретных научных концепциях философов, искусствоведов, медиа исследователей, при этом документальное кино начало формироваться как отдельный вид кинематографа не с самого появления технологий «движущихся картинок». Кадры, запечатленные Огюстом Люмьером еще нельзя было назвать «документальным фильмом», как нельзя таковым именовать видео-блоги, видео-посты в социальных сетях и видео в «сторис». Индексное качество изображения не является всеобъемлющим признаком документального кино. Только примерно с 1906 года начинает проявляться нарративное кино, к которому относится и документальный фильм [6].

В исследовании документальный фильм рассматривается именно как нарративный публицистический текст, что подразумевает под собой междисциплинарный подход в изучении предмета исследования. Так как базовым принципом публицистики является авторство и направленность на аудиторию, в данном исследовании рассматриваются документальные фильмы, имеющие широкое распространение в массмедиа.

Документальный фильм относится и к разряду произведений искусства, и рассматривается как материал социально-политической рефлексии, объект массмедиа. В системе жанров журналистики документальный фильм относится к художественно-публицистической группе и выполняет чаще всего просветительскую и развлекательную функции. Как высшая точка публицистической деятельности журналиста, документальный фильм является переосмыслением важных событий и представляет собой авторитетный источник информации для аудитории. Однако изменение в системе массмедиа, в паттернах медиапотребления аудитории и трендов в социальном дискурсе сказывается на трансформационные процессы в документальном фильме не только как форме журналистской работы, но и в целом как медиа.

Документальный фильм рассматривается через внешние и внутренние факторы, влияющие на изменения документального фильма в контексте массмедиа. Учитывая, что кинотеатральные и фестивальные документальные картины в полной мере также можно отнести к массмедиа, в данном

исследовании сознательно отбираются только те фильмы, которые находятся в свободном доступе для широкой аудитории. Телевидение и сетевидение легко доступны и более демократичны в отборе. В интернете можно найти фильмы как входящие в списки произведений искусства, так и большое количество любительских документальных и псевдодокументальных фильмов. В кинотеатрах же, даже существующих в режиме онлайн, аудитория ограничена либо финансовыми возможностями, либо географическими, потому что не весь контент может быть доступен аудитории в разных регионах. Фестивальные документальные фильмы редко имеют открытый доступ в сети, и в большинстве своем закрыты для широкого показа.

Изменения в жанрах и приемах языка экрана наиболее наглядны в цифровой онлайн среде, потому что процессы в сети происходят быстро и нуждаются в постоянном изучении. Скорость информирования и жесткая конкуренция за внимание пользователя в сети интернет должна стимулировать создателей контента массмедиа к созданию качественного продукта, за который будет возникать желание заплатить. В интерактивном документальном кино, наблюдается распространение заурядного и опошленного контента, рассчитанного на потребности сенсационной, поверхностной и скандальной информации. В данном контексте документальный фильм может рассматриваться как объект изучения в контексте фактчекинга, важного в массмедиа процесса распространения информации.

Таким образом объектом исследования является *документальный фильм в массмедиа*, под которыми подразумеваются телевидение и сетевидение.

В качестве предмета исследования рассматриваются мультимедийные приемы языка экрана и типология документального фильма в массмедиа. Связь данных предметов прослеживается через их влияние на содержательные и структурные изменения документального фильма соответственно. Цифровая среда повлияла на появление и распространение мультимедийных приемов языка экрана, которые необходимо рассмотреть в системе существующих приемов построения документального фильма, в то время как жанровая типология зависит от исторического и социального изменения в обществе, и отвечает на запросы аудитории.

Связь исследуемых предметов также отражается в предложенной автором типологии документального фильма на основе функционирования приемов языка экрана в документальном кино. Данный подход связан с процессами внешних и внутренних изменений документального фильма в современных условиях развития телевидения и сетевидения.

Предметом типологии документального фильма стали документальные работы казахстанского телевидения 90-х XX века и 10-х и 20-х годов XXI века, а также документальные фильмы казахстанских авторов, созданные специально для YouTube и интерактивные документальные фильмы России и Канады. В процессе исследования темы были просмотрены и проанализированы более 60 документальных фильмов. В экспериментальной части подробно дан результат контент-анализа 9 документальных фильмов разного формата и времени производства.

Методология

Методология исследования основывается на теоретических и эмпирических методах. Для рассмотрения научной литературы и результатов исследований применяется *метод исторического анализа*. Рассмотрены концепции понятия документального фильма, вопросы реальности и авторства, а также теории классификации в динамике с целью определения изменений в теоретическом осмыслении документального фильма в массмедиа.

Метод абстрагирования необходим для изучения документального фильма в контексте массмедиа, и, в частности, как способ аудиовизуального повествования в интернете. Учитывая культурологические характеристики документального кино как произведения искусства, в данной работе делается акцент на когнитивной и коммуникационной характеристиках, и документальный фильм рассматривается в процессах взаимодействия темы, автора и зрителя. Также метод абстрагирования позволяет изучать документальный фильм как нарративный публицистический текст и рассматривается в системе массмедиа как произведения неигрового кино. За скобки выносятся экспериментальные документальные фильмы, где нарратив не является важной частью произведения или вовсе отсутствует.

Такой эмпирический метод исследования как *сравнительный анализ* необходим для выявления похожих и различных характеристик документальных фильмов на телевидении и в сетевидении, а также для выявления приемов языка экрана в документальном фильме. Сравнительный анализ применяется для обозначения различий и схожих черт между телевизионным и интерактивным документальным фильмом, а также для определения границ понимания документального фильма в массмедиа через сравнение его с разными формами аудиовизуального контента на телевидении (программа, новости, очерк, эссе) и сетевидении (влог, кэшпн-видео, сторис, мультимедийная история). Определение границ понимания документального фильма в массмедиа и его характерных черт на телевидении и сетевидении позволяет определить аспекты, влияющие на внешние и внутренние трансформационные процессы документального фильма как нарративного публицистического текста.

Семиотический подход к документальному фильму как к тексту, создающему прецедент передачи мыслительной деятельности автора к зрителю, позволяет акцентировать внимание на возможности документального фильма вступать в дискурс социально-политических проблем, отвечать запросу аудитории массовых медиа в качественном и актуальном аудиовизуальном контенте. В эпоху экранов текст документального фильма рассматривается как одно из направлений неигрового кино, которое направлено на развлечение, просвещение, и развитие демократических систем обмена информацией. Опираясь на концепции семиотики и семантики, был определен категориальный аппарат и концептуальный подход для структурного и анализа документальных фильмов в массмедиа.

С целью типологии жанров документального фильма в массмедиа применяются методы *протоколирования, контент-анализа и трансверсальный*

подход. Философ Волфганг Вельш (Wolfgang Iser) характеризует трансверсальность как процесс перманентного пересечения дисциплинарных границ между различными областями познания с целью синтезирования необходимого знания относительно определенной постановки вопросов и проблем [7]. В рамках постмодернистской рефлексии данный подход в исследовании позволяет рассматривать в контексте настоящего исследования не только примеры казахстанского опыта документального фильма, но и современные практики в массмедиа других стран, в частности России и Канады.

Специальный *метод протоколирования* фильма взят как основа переноса аудиовизуального текста в словесный графический для удобства проведения анализа. Согласно концепции Кристиана Метца (Christian Metz) единицей фильма как текста является план (совокупность высказываний, объединенных семантико-грамматически-фонетической сочетаемостью) [8], и исходя из данного утверждения протоколирование фильма производится по планам с фиксацией соответствующих для него характеристик: монтажных (описание содержания плана, крупность, движение камеры, ракурс), тонировочных (музыка и шумы) и словесных (субтитры, текст графический, текст устный в кадре и за кадром). Также фиксируется хроникальный объем плана и динамика сменяемости планов в фильме по отношению к продолжительности монтажной фразы, эпизода и сцены. Такого рода протокол документального фильма позволяет взглянуть на него как на текст, приемы языка экрана которого в определенных условиях и контексте выполняют одну из четырех функций документального фильма, что в свою очередь отражается на формировании новой типологии документального фильма в массмедиа в новых условиях развития телевидения и сетевидения.

Владимир Пропп отмечал, что *классификация* как метод является одной из первых и важных ступеней научного описания, и от того насколько классификация отвечает действительности, даже учитывая характер ее условности, зависит характер изучения предмета исследования. «При этом хотя классификация и ложиться в основу всякого изучения, сама она должна быть результатом известной предварительной проработки ... большинство исследователей начинают с классификации, внося ее в материал извне, а не выводя ее из материала, по существу» [9]. Исходя из данной предпосылки, классификация документального фильма в системе массмедиа должна исходить не из внешних форм, форматов и медиа, а из внутренней структуры и содержания. Самым ярким проявлением внутренних изменений в документальном кино является развитие и использование мультимедийных приёмов, которые в данном исследовании рассматриваются как часть системы языка экрана. Таким образом, в исследовании классификация документального фильма является методом исследования трансформационных процессов в структуре и содержании, исходя именно из самого предмета исследования, а не внешних аспектов.

Таким образом методология исследования основана на междисциплинарном подходе к объекту исследования и соответствует поставленным цели и задачам.

Гипотеза

Документальный фильм – это публицистический аудиовизуальный текст массмедиа, часть социального дискурса, раскрывающего проблемные вопросы гражданского общества и дающего право голоса разным группам. Разнообразие подходов к документальному фильму со стороны киноискусства и медиаобразования приводят к тому, что в киноиндустрии не принимается формат телевизионного фильма, а аудитория телевидения не имеет представления о художественном документальном фильме. При изучении теории документального кино в источниках разных стран (США, Канада, Великобритания, Россия, Белоруссия) наблюдается теоретический и практический прорыв зарубежного документального кино в отличие от казахстанского. Отсутствие единой системы жанров, типов и форматов документального кино в массмедиа приводит к тому, что, изучая один формат документального фильма, исследователи оставляют без внимания другой. Однако документальный фильм как объект массмедиа в разнообразной типологии подвергается трансформации под воздействием внешних и внутренних аспектов, изучение которых позволит обозначить границы документального фильма, отличить его от телевизионной передачи и ненарративного неигрового фильма.

Внешние аспекты трансформации выражаются в социальных, экономических, институциональных, технологических изменениях. Независимость Казахстана и переход на рыночную экономику привели к тому, что централизованная система и конституция документального кино в режиме отсутствия конкуренции и единого представления о документальном фильме потеряла государственное финансирование и возможности широкой дистрибуции. За счет постепенного развития малого бизнеса, достижений отдельных авторов документального фильма на зарубежных фестивалях и роста влияния социальных медиа, документальное кино изменяется и требует нового подхода к систематизации и отношению на всех стадиях производства. На сегодняшний день перспективным для казахстанского документального кино является развитие коммуникаций с аудиторией, создание бренда и открытие разнообразных возможностей для продвижения и дистрибуции фильмов в массмедиа. Сетевидение как альтернатива телевизионного вещания становится переходным периодом между отдельным существованием телевидения и интернета и полной их интеграцией в единую систему вещания аудиовизуального контента. Опыт стерлинговых каналов и развитие YouTube как социального медиа подтверждают данный тезис. Документальное кино не только получает развитие за счет новых технологий и массовых медиа, но и развивает их, создавая прецедент для широкого общественного обсуждения важных социальных вопросов.

Внешние трансформационные процессы документального фильма отражаются в изменениях жанров и приемов языка экрана, таким образом

выявляя аспекты внутренних изменений документального фильма. Жанр как историческая форма меняется в зависимости от авторского и зрительского взаимодействия. Телевизионный формат журналистского расследования становится основой для документального фильма-расследования, который получает большую популярность как на стерлинговом канале Netflix, так и в мультимедийных редакциях. Важной частью телевизионного вещания становится документальный фильм-портрет, что связано в свою очередь со стремлением авторов документального кино раскрывать образы людей, мест или исторических событий. И если для фильма-расследования более характерны журналистские методы работы, а также приемы языка экрана, направленные на риторическое повествование, то фильм-портрет концентрируется на образности и художественности. Индексное повествование документального фильма характерно для фильма-опыта, построенного на наблюдении и сопереживании автора и социального актера. Подбирая более подходящие методы повествования, автор документального фильма, формирует жанр, традицию документального фильма. Мультимедийные приемы языка экрана интегрируются в линейном документального кино также успешно, как и в интерактивном.

Типология документального фильма по принципу реализации функций через приемы позволяет доказать современное понимание документального фильма как формы нарративного аудиовизуального контента в массмедиа. Такой подход позволяет рассматривать теорию документального фильма как междисциплинарную область исследования, которой характерны разнообразные подходы изучения. Широкое изучение документального фильма в массмедиа позволяет развивать его как на телевидении, так и на сетевидении.

Документальный фильм в массмедиа в контексте коммуникации с широкой аудиторией изучается впервые с точки зрения междисциплинарного исследования, что обуславливает поиск автора диссертации международной терминологии и нового способа типологии документального фильма.

Личный вклад автора в решение проблемы научного труда

Автор предлагает рассматривать документальный фильм в системе массмедиа в более широком понимании, объединяя концепции документального фильма постсоветской и зарубежной теории кино и медиа через междисциплинарное исследование. Предлагает ввести в понятийный аппарат теории документального кино такие категории как «голос», «взгляд», «социальный актер», «сетевидение», «мультимедийные приемы». Под «голосом» понимается возможность включения мнения и оценки разных групп гражданского общества в социальном дискурсе, обеспечивающегося массмедиа. Взаимосвязанным с этим понятием является «взгляд», в котором отражен принцип плюрализма массовых коммуникаций, при этом важно отрицание поляризации мнений, характерной для социальных медиа в интернете. В данном случае возникает вопрос о деонтологии и фактчекинге документального фильма, который автор поднимает в диссертации в связи с изменениями, которые происходит в институции документального фильма.

Важной частью современного документального фильма является понятие «социальный актер», имидж которого формируется или поддерживается за счет документального фильма. Виртуальное присутствие личности в социальных медиа требует от социального актера и автора документального фильма более внимательного, но при этом естественного представления документальной реальности, что безусловно сильно отличается от «героя» документального фильма, ответственность за образ которого находилась только в компетенции сценариста и/или режиссера фильма.

«Сетевидение» как переходное, но важное определение вещания аудиовизуального контента в интернете предлагается автором, так как именно данный процесс перехода телевидения от традиционного вещания к гибридному является важным для понимания трансформаций, который происходят с формами повествования в массмедиа, в частности с документальным фильмом. Таким образом сетевидение – это собирательное определение, в котором отражается отложенное смотрение, трансляции и стриминг.

Новым определением является «мультимедийные приемы языка экрана», которое используется в контексте обсуждения интерактивного. Мультимедийные приемы языка экрана появляются за счет развития интерактивного документального фильма, а также стремлении авторов в поиске визуальных образов, которые могут заменить традиционные приемы вследствие решений этических и эстетических вопросов. Сюда относятся такие мультимедийные приемы как инфографика, моушн-дизайн, анимация, интерактивные и кроссплатформенные приемы.

Таким образом в диссертации используются не только терминология русскоязычных, но также исследователей документального фильма на английском и казахском языках, что позволяет шире рассмотреть процессы трансформации документального кино в массмедиа. Отличия понятий несут в себе фундаментальную значимость для достижения цели исследования, потому что понимание места и разнообразия документального кино напрямую влияет на развитие и типологию направления документального кино в массмедиа. Их синхронизация позволит развивать диалог между исследователями на международном уровне, что в актуальных условиях глобализации является необходимым.

В экспериментальной главе автор диссертации предлагает типологию документального фильма, основанную на функциях, которые выполняют приемы языка экрана, согласно авторскому пониманию современного документального фильма, трансформирующегося под влиянием внешних и внутренних аспектов. Опираясь на традиции типологии документального фильма в киноведении и телевизионных исследованиях, определены три родовидовых типа документального фильма.

Достигнутые результаты

В исследовательской и экспериментальной части диссертации на основе теоретического осмысления вопроса и анализа документальных фильмов были выведены и доказаны следующие тезисы:

1. Документальный фильм является неигровым нарративным фильмом, имеющим четкие отличия от форматов телевидения и сетевидения, рассматривается как отдельная форма с определенным количеством жанров.

2. На трансформацию документального фильма влияют внешние аспекты, к которым относятся социальные, технологические и институциональные. Каждый из них в совокупности и в отдельности влияет на изменения документального фильма как нарративного публицистического текста массмедиа.

3. Трансформация документального фильма происходит также под влиянием внутренних аспектов, к которым относятся приемы языка экрана и типология. Появление и развитие мультимедийных приемов языка экрана способствует переосмыслению их системы в документальном кино.

4. Мультимедийные приемы языка экрана входят в общую систему, меняют не только технологический процесс создания документального фильма, но и его сущность за счет интерактивности и гипертекста.

5. Приемы языка экрана в документальном фильме одновременно, однако в разной степени решают четыре функции современного документального фильма – индексную, риторическую, нарративную и художественную.

6. Жанры документального фильма можно разложить на родовидовых типа – фильм-портрет, фильм-расследование и фильм-опыт.

Теоретическая основа

Документальный фильм на телевидении и сетевидении рассматривается через культуру постмодернизма именно, потому что монтажные приемы позволили переосмыслить восприятие реальности и поднять вопросы о виртуальной реальности, играх и об изменениях в отношениях авторов и аудитории. Маршал Маклюэн (Marshall McLuhan) в «Понимании медиа» указывает на характерную черту медиа расширять сознание и возможности человека, менять окружение и изменяться под воздействием внешних и внутренних факторов на примере феномена телевидения. Перенос тезисы Маклюэна на сетевидение, видно, что они продолжают работать, так как коммерциализация интернета и цифровизация аналогового массмедийного пространства привели к интернету вещей – Web 3.0. Документальный фильм как объект массмедиа подвергается тем же изменениям, формируя дискуссионные темы и представляя общественные объединения в большей степени как форма заявления, а не форма лоббирования интересов.

Документальный фильм интегрируется в социальные медиа, которые концептуально рассматриваются как явление постмодернизма, а также как часть новой культурной парадигмы, определяющейся в ряде исследований как метамодернизм [10]. Концепции Рудольфа Арнхейма (Rudolf Arnheim) о «теории визуального мышления» и Жюльена Делёза (Gilles Deleuze) об «образе-времени» и «образе пространстве» являются основой настоящего исследования и входят в ряд теорий постмодернизма.

Важной частью исследования является акцент на аудиовизуальную природу документального фильма, потому что на сегодняшний день документальный фильм воспринимается как изобразительный ряд,

существующий на фоне закадрового голоса, за редким исключением авторского и экспериментального документального кино. В основу работы легли исследования и концепции Ролана Барта (Roland Barthes) и Александра Лапина, в которых изучается природа фотографии именно, потому что фотография стала предзнаменованием появления кино как медиа. О том, что фотография является основой, кино начали говорить еще при основании кинематографа как науки и искусства. Во французском журнале «Cine-Journal» за июнь 1910 года писали так: «Для того, чтобы передать наши идеи в кино, нам также необходимо искусство фотографии, как синтаксис необходим писателю» [11].

В большинстве своем кинематографические и телевизионные исследования документального кино пересекаются редко, только если в концептуальных базовых тезисах, перенятых у великих исследователей – Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Юрия Лотмана, Джулиана Барнса (Julian Barnes) и др. Такое четкое разделение на искусствоведческие и телевизионные (журналистские) исследования не дают взглянуть широко на проблемы современного документального фильма, которая расширила возможности благодаря интернету и массмедиа, поэтому в настоящей диссертации документальный фильм рассматривается как феномен массмедиа через междисциплинарный подход с использованием теории когнитивной семиотики и массовой коммуникации.

Продолжая исследования Марины Голдовской, в диссертации рассматривается влияние технологических трансформаций на документальный фильм. Если в исследовании 80-х годов Голдовская указывает на такие технологические изменения как: переход от немого кино к звуковому, от 35-мм пленки к 16-мм, от аналоговой съемки и монтажа к цифровым процессам продакшена и постпродакшена и переход к синхронной съемке; то сегодня в перечень этих переворотов добавляются переход документального кино от односторонней коммуникации с аудиторией к интерактивной коммуникации, от пассивного героя фильма к активному социальному актеру, от мономедийности аудиовизуального видеofilма к мультимедийным и кроссмедийным проектам.

Исследования семиотики позволяют взглянуть на документальный фильм как на нарративный текст, который подразумевает под собой специфическое построение, ускользающее от языкового определения и обозначающегося как фильмический текст. В трудах Виктора Шкловского, Бориса Эйхенбаума, Юрия Тынянова, Кристиана Метца, Ролана Барта, Пьера Паоло Пазолини (Pier Paolo Pasolini), Умберто Эко, Юрия Лотмана представлены разнообразные подходы к пониманию языка экрана фильмического текста. В основу исследования легли концепции Кристиана Метца о плане как синтагме языка экрана и Умберто Эко о коде, воспринимаемом через сообщение изображения фильма.

С 1980-х годов в научном дискурсе применяются междисциплинарные методы исследования, которые помогают в полной мере изучать такие сложные явления культуры постмодернизма как кино и телевидение. Междисциплинарный подход в изучении документального фильма лежит в основе диссертации Владимира Попова, который обращает внимание на то, что

знания о базисной роли коммуникативных процессов заключается в эволюции культуры и искусства, и свидетельствует о приоритетности, важности и актуальности рассмотрения современного киноискусства с позиции теории коммуникации, исследование его коммуникативных аспектов [12]. Кроме того, Попов выделяет природу художественного феномена киноискусства как важнейшего метода в контексте развития новых технологий. Следовательно, можно сделать вывод, если коммуникационный подход в изучении кино применяется в искусствоведческих исследованиях, то вполне логично исследование документального фильма в теориях массовой коммуникации.

В исследовании документальный фильм рассматривается в вопросах взаимодействия социальных аспектов и языка кино, которые изменяют его. Формулировка такого рода возможна благодаря исследованиям Билла Николса, Галины Прожико, Людмилы Джулай, чьи работы стали концептуальной базой для настоящего исследования.

Теория документального кино за последние десятилетия пополняется рядом исследований, в которых рассматривается телевизионный документальный фильм. В данной работе взяты исследования Марата Барманкулова, Сергея Муратова, Ксении Шерговой, Александра Пронина, в которых изучается место и изменения документального кино в переходный период от коммунистической идеологии к рыночным отношениям, а также жанровые формы и содержательные трансформации документального фильма как публицистического нарратива.

Влияние современных интерактивных медиатехнологий на особенности повествования в документальном фильме раскрывается в работе исследователя Анны Вил «The New Documentary Nexus – Networked|Networking in Interactive Assemblages». В ней автор рассматривает интерактивное документальное кино в системе аудио-видео контента интернета как некую взаимопроникающую систему и разбирает ряд трансмедийных документальных проектов, в которых рассматриваются мультимедийные приемы.

Теоретическая значимость исследования

Анализируя культурные и социальные преобразования общества с начала 2000-х, исследователи часто приходят к выводу, что современную реальность создают и трактуют социальные сети, а не телевидение, как это было в конце XX века. Если до развития социальных сетей и мобильных приложений интернет отражал интересы аудитории на основе телевизионного вещания – сохранялись и транслировались телевизионные передачи, то к 2020-м годам взаимозависимость изменилась, и известные интернет-проекты перешли на телевидение.

Наряду с поверхностными и псевдодокументальными фильмами в сети получают развитие и крупные, сложные по технологической реализации документальные интерактивные фильмы. Исследования данного феномена происходят в основном зарубежными учеными, в то время как в Казахстане еще не было широко известных попыток создать такого рода документальный фильм. Опираясь на труды исследователей интерактивного документального кино, еще сложно определить его характерные черты, что также связано с его

междисциплинарной природой (на пересечении искусствоведения, медиаисследований и программирования) и пониманием актуальных и полезных технологий и приемов для данного направления документального фильма. Сколько должно быть аудиовизуального контента в интерактивном фильме? Можно ли называть интерактивным фильм с линейной структурой? Является ли дизайн интерактивного фильма синонимом монтажа, и распространяется ли теория монтажа на дизайн? Эти и другие вопросы также усложняют идентификацию документального фильма в современных условиях.

Онлайн и мультимедийные платформы удобны для документального фильма, потому что именно тут происходит цифровое социальное взаимодействие, сравнительно простой и систематизированный процесс продвижения фильма, возможность объединения сообщества для информационной или финансовой поддержки проектов. Также природа технологий трансмедиа и мультимедиа способствует развитию интерактивного документального фильма.

Успех кроссмедийности доказывает популярность социальных медиа – YouTube и Telegram. Кроссмедийные возможности этих ресурсов позволяют строить качественную коммуникацию с аудиторией. Автор YouTube канала прикрепляет ссылки на другие страницы в социальных медиа, а также может размещать в них видео, с учетом того, что просмотры и реакции на видео будут отражаться в том числе и на видео-хостинге. Telegram комбинирует в себе возможности ленты новостей социальных сетей и мессенджеров, при этом открывает возможности онлайн трансляции и обмена файлами большого объема. Политика Telegram в шифровке данных и недопущении к этим данным сторонних лиц, повышает доверие пользователей, хотя, разумеется, и повышает риск роста фейкового и мошеннического контента в Telegram.

Если до цифровой эпохи фотография и видео относились только к дискурсивной коммуникации (по Флюссеру - хранение информации), выполняя роль распространителя информации, то сейчас можно говорить и о диалогической стороне фото и видеоизображения, которое синтезирует новые данные. Эти данные появляются как во время съемки с помощью таких инструментов как маски, фильтры, дополненная реальность, так и после - на стадии монтажа или цифровой обработки.

Трансмедийное повествование значимы в теории документального кино и в текстовом и экономическом плане. Мультифункциональные устройства интегрируют различные способы просмотра, обмена и хранения аудиовизуального материала. Маркетинговый вопрос настроен на продвижение продукта на медиарынке, а текстовый вопрос формирует внимание аудитории на фильм и манеру рассказывания истории автором.

Появление новых цифровых технологий и программ влияет на разрушение и расширение существующих интерактивных способов производства, распространения, показа и потребления документальных фильмов. Во всем многообразии определения нового типа интерактивного документального фильма – веб-документальный фильм, интерактивный документальный фильм, трансмедийная, расширенная, цифровая, живая,

экспериментальная, документальная база данных, документальный фильм новых медиа, докуигры, кроссплатформенное документальное кино и пр. – Анна Вейл предлагает рассматривать все их в совокупности, не отделяя друг от друга, как «сетевую документальную связь», под которой исследователь понимает сеть практик и дискурсов, которые связаны между собой и активно информируют друг друга. В рассуждениях Льва Мановича результатом конвергенции медиа станут гибриды, а не единый сверх-медиум.

Основные подходы и предложения, которые сегодня рассматриваются в исследованиях интерактивного документального кино, Анна Вейл выделяет в две концептуальные проблемы и одну методологическую. Первая проблема сетевого документального кино отражает появление интерактивных документальных фильмов на фоне возникновения проблемы идентификации их как новых медиа. Сложным является объяснить, что такое «новые медиа», так как технологии меняются и развиваются с большой скоростью. Тут же возникает проблема и с поминанием что такое «документальный фильм» в «новых медиа».

Вторая проблема документального сетевого взаимодействия направлена на отсутствие внимания на феномены интерактивности, взаимодействия, участия и совместного творчества автора документального фильма и зрителя. Методологическая проблема включает в себя отсутствие методологического обоснования к анализу интерактивных документальных проектов из-за сложности структуры и интерпретации. Исследователь интерактивного документального кино Нина Ивановна Дворко обозначает эту проблему как зависимость развития проекта от пользовательского участия на основе игровых технологий. Фильм в таком случае будет восприниматься не как интерпретированная реальность, а как направленное на рекреативную цель произведения, то есть потеряет документальность и объективность, которую мы описываем как основу документального фильма, отличающего его от неигровых аудиовизуальных произведений. Однако Дворко уверена, что участие аудитории может подвергаться контролю со стороны автора и осмыслению со стороны аудитории за счет верного выбора приемов повествования, характерных для интерактивного документального фильма.

Документальное кино в своем разнообразии экранов приобретает различные формы презентации, в которые входит не только фильм, но и более короткие, ёмкие формы как эссе, очерк. Данные формы отличаются от фильма по таким признакам как сжатость, незаконченность (открытость к продолжению) и упрощенностью драматургии. Обращаясь к литературе, можно представить отношение фильма к очерку и эссе как романа к повести и рассказу. Такое отделение формы фильма от других документальных форм поможет в настоящем исследовании сформировать линейную типологию документального фильма в массмедиа, так как под массмедиа подразумевается не только телевидение, которое во многом отражает технологический и образный язык кино, но и интернет, более сложный медиум, визуальная природа которого меняет современное общество. В интернете формы аудиовизуального контента многообразны и по типологии, и по качеству, и по

целеполаганию. В данной работе документальный фильм будет рассматриваться именно как часть системы неигровых аудиовизуальных произведений.

Практическая значимость исследования

В настоящий момент происходит интеграция телевидения и сетевидения, итоги которой понятны еще не в полной мере, однако возможно моделирование будущего телевидения через изучение отдельных направлений и жанров в аудиовизуальном контенте. Интеграция телевидения и сетевидения подразумевает под собой не только технологические изменения, представляющие кроссмедийные и трансмедийные приемы, которые постепенно используются в отдельных медиа, но и институциональные изменения, которые неизбежно приведут к созданию вакансий для IT специалистов, фактчекеров и авторов, способных создавать как линейные, так и нелинейные интерактивные документальные фильмы. Следовательно, необходимо уже сегодня вводить в образовательный процесс для подготовки будущих специалистов телевидения и сетевидения знания о мультимедийных приемах языка экрана, о жанрах и форматах аудиовизуального контента. Результаты данной работы являются основой для создания учебных и образовательных материалов для будущих специалистов, потому что через изменения документального фильма в условиях формирования цифровой среды аудиовизуального вещания прослеживаются закономерности, которые имеют влияние на будущее телевидения и сетевидения.

Документальный фильм приближается к публицистике в период его восприятия как социального ресурса, когда убедительность фактов, логика аргументации и четкость замысла автора становятся объединяющими чертами документального фильма и публицистики. В это же время журналист становится полноценным участником события, исследователем социальных проблем, а не просто передатчиком информации массовой аудитории. Для нового неэстетического документального фильма социального направления было удачной находкой уже сформировавшиеся журналистские методы работы с информацией: поиск, настойчивость, вездесущность и доступ к информации. Также меняется подход к поиску тем и их представлению аудитории. Если Люмьер распространяли свою технологию и операторов по разным континентам с целью собрать диковинные и уникальные кадры, чтобы удивить публику. Канал CNN раздавал любительские камеры, чтобы изучать политические события внутри стран и предоставлять информацию как бы из первых рук, таким образом создавая документальную реальность на телевидении.

Итоги исследования были представлены в публикациях научных журналов и сборников международных и республиканских научно-практических конференций.

В приложении диссертации представлены схемы «Место документального фильма в массмедиа» и «Система приемов языка экрана в процессе изменений документального фильма», которые являются визуальным сопровождением текста диссертации. Также в приложении имеются протоколы,

анализ документальных фильмов, интервью с авторами документального кино Казахстана.

Теоретическая основа настоящего исследования стала базой для создания и введения в учебный процесс двух учебных пособий автора для дисциплины профильной дисциплины «Создание документальных фильмов» бакалавриата специальности 6В03201 - Журналистика кафедры журналистики и коммуникационного менеджмента: «Создание документальных фильмов» (2020), «Сборник упражнений по курсу создание документальных фильмов» (2022).

Апробация работы

Результаты исследования были представлены на международных и республиканских научно-практических конференциях и форумах в 2020-2022-х годах. В 2020 году работа апробировалась на выступлении XXVII международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» с докладом «Типология документального фильма в историческом разрезе». В этом же году по итогам выступления на секции «Телевидение и радиовещание» автор исследования была награждена дипломом 1 степени Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Проблемы массовой коммуникации: новые подходы». В 2021 году результаты исследования были представлены в докладах на выступлении в 20-й международной конференции «Медиа в современном мире. Молодые исследователи» Санкт-Петербургского государственного университета и в VII международной научно-практической конференции «Цифровые медиа для будущего» Высшей школы экономики.

В рамках X медиаобразовательного форума ImPRO факультета журналистики и учебно-научного центра медиаобразования Челябинского государственного университета было подготовлено выступление о проведенном в 2021–2022 учебном году фестивале документального фильма для студентов «Высокое небо». Докторант выступила с докладом на тему «Вопросы авторского права в процессах дистрибуции и проката документального фильма в Казахстане» для выступления на XXXI международной научно-практической конференции «Проблемы медиаправа – 2022» 19 декабря 2022 г. В апреле 2023 года представлен устный доклад на тему «Влияние документального фильма в социальных медиа на социальный дискурс в Казахстане» на международной научно-практической конференции «Метод селфи-съемки в документальном фильме как в публицистическом аудиовизуальном тексте» на международной научно-практической конференции «Байтурсыновские чтения – 2023».

Структура Диссертации. Объем диссертации составляет 245 страниц. Диссертация включает: нормативные ссылки, определения, обозначения и сокращения, введение, три раздела, заключение, список использованных источников – 98 и 5 приложений.

Слова благодарности

Данное исследование было бы невозможно без поддержки научного руководителя Ишановой Асимы Калимовны и зарубежного научного консультанта Лебедевой Татьяны Юрьевны.

Также большую благодарность выражаем Пронину Александру Алексеевичу, Берковой Надежде Николаевне и Биллу Николсу, чьи труды по документальному кино во многом вдохновили на формирование теории о функциональной классификации документального фильма в системе массмедиа.

Большой вклад в развитие тезисов настоящего исследования внесли сотрудничество со следующими исследователями медиа: Жусуповой Алматай Мергенбаевной, Султанбаевой Гульмирой Серикбаевной, Божеевой Асией Махтаевной, Булатовой Мадиной Булатовной, Шурентаевым Амангельды Мирамовичем.

В заключении хочется поблагодарить коллектив кафедры журналистики и коммуникационного менеджмента Костанайского регионального университета имени Ахмет Байтұрсынұлы за поддержку и возможность создать данное исследование в комфортных условиях; студентов специальности 6В03201-Журналистика за помощь в проведении исследования; семью и друзей автора исследования за моральную поддержку и веру.

1 МЕСТО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА В СИСТЕМЕ НЕИГРОВОГО АУДИОВИЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТА

1.1 Категории документального фильма как объекта междисциплинарного исследования

Распространение и развитие массмедиа воспринимается в теоретических концепциях как процесс внедрения разнообразных средств массовой информации и коммуникации в обыденной жизни людей. Конвергенция и дигитализация приводит к тому, что крайне сложно абстрагироваться и вычленил какой-либо объект коммуникации без учета сети интернет и влияния массовой культуры. Поэтому выделяя документальное кино, необходимо указать, что под массмедиа подразумеваются именно медиа, которым свойственна широкая аудитория и объединение большого числа людей вокруг культурного феномена. Таковыми являются телевидение и интернет.

Аудиовизуальные материалы на телевидении и в интернете можно объединить в две глобальные группы: игровые материалы и неигровые. Кино как медиа представлено в обеих группах через фильм как форму авторского произведения. Игровые фильмы подразделяются на концептуальное кино, к которому относятся концепции киноавангарда; на жанровое кино, подчиняющееся сформировавшимся правилам и канонам; и на авторское кино, синтезирующее жанры в разнообразном их отношении для передачи мироощущения и замысла автора. Игровое кино во всех направлениях встречается в интернете, что подчеркивает культурную значимость сети как места консолидации и организации творческого потенциала общества.

В журналистике документальными жанрами принято называть те, которые включают в себя помимо фактов (информационные жанры) и анализа (аналитические жанры) авторское переосмысление и художественную обработку. Документальный фильм в массмедиа, следуя логике журналистской типологизации материалов, относится к публицистическим текстам, художественно-документальным жанрам. Однако развитие социальных медиа и контента, созданного пользователями сети интернет, приводят к изменениям и в такого рода определении, потому что процесс коммуникации, как упоминалось выше требует новых категорий и ставит новые цели.

Для того, чтобы попробовать выделить первую и важную категорию в данном исследовании – *«документальный фильм в массмедиа»*, определим место документального фильма в системе массмедиа. Опираясь на модус реалистичности в массмедиа, выделяют три крупных формальных класса кино – игровое, анимационное и документальное. Такие понятия как «игровое» и «неигровое кино» можно соотнести с англоязычной парой «fiction» (выдуманная история) и «nonfiction» (невыдуманная история). Очень часто «fiction» переводят как «художественный» и в отношении литературы, и в отношении кино, однако понятие «художественный» относят и к документальному кино, потому что художественные приемы используются в

нем и это выделяет документальный фильм среди неигрового контента массмедиа.

«В противоположность игровым сюжетам (как правило, причисляемым к искусству) область экранной документалистики обнаруживает очевидную двойственность, будучи в одних случаях художественной, в других – не художественной. От хроники до образной публицистики – огромная дистанция» [13].

Таким образом, можно сказать, что понятие «неигровой фильм» шире, чем документальный. Билл Николс (Bill Nichols) относит документальный фильм к разряду nonfiction (неигровой фильм), и отмечает такие пороговые жанры между документальным и недokumentальным как «mere footage» (просто отснятый материал), хроника, телевизионный новостной репортаж, промышленный или спонсированный фильм [14]. Эрик Стадт (Eric Studt) описывает документальный фильм как один из поджанров неигрового кино, при этом отмечая специфичность данного поджанра. Неигровые фильмы по мнению автора «включают в себя видеоролики с упражнениями, обучающие видеоролики, записанные академические лекции и так далее» [15].

Это позволяет отделить документальный фильм от документирующего (хроника, фильмы прикладного характера, научные и обучающие, рекламные и имиджевые фильмы). Камера может фиксировать реальность для создания документа, но такая цель реализуется для науки и кино аттракционов. Следовательно, целью документального фильма не может быть только образовательная, рекламная или информационная. Документальный фильм становится частью публичного дискурса и является произведением художественного отражения действительности с точки зрения конкретного автора (Приложение А).

Исследователь документального кино Билл Николс предлагает при классификации документальных фильмов ответить на следующие вопросы: «Какую модель фильм заимствует из других средств массовой информации?» и «В какой режим фильм вносит свой вклад в качестве кино?» Исходя из этого исследователь выделяет две модели – научно-популярные и документальные модели [14, p. 177]. Исходя из этого группу неигровых форм можно разделить на документальные и документирующие, то есть на формы, цель которых обработать реальность через призму авторского взгляда; и на формы, цель которых передать действительность без изменений с научной точки зрения, максимально объективно. К документальным формам относятся фильм, очерк, эссе. Документирующие формы это научные, научно-популярные и телевизионные жанры. Сюда же к документирующим формам можно отнести видеоматериалы, публикуемые пользователями в социальных сетях и отражающими реальность каждого человека, что можно назвать продолжением сохранения семейного видеоархива. Такое видео хранилось сначала на пленке, затем на видеокассетах и дисках, теперь же это происходит в цифровом формате. Документирующие аудиовизуальные материалы могут стать основой для документального фильма как часть метода работы с документами

Также можно представить место документального фильма на пересечении игрового и неигрового фильма (Приложение Б) как формы, где в документальном произведении будет сочетаться в определенном балансе аттракцион и нарратив. В документальном фильме важна личность автора и его мышление, отраженные в произведении; а также приверженность к фактам, подчинение техническим особенностям съемки и доказательность материала за счет исследовательского и научного подхода, полная отстраненность от автора и его влияния. Другими словами, документальный фильм – это переход от полностью вымышленного мира (который при этом отражает реальность) к миру действительному. Для точности передачи реальности создаются алгоритмы и правила, позволяющие технике фиксировать действительность с учетом небольшой погрешности.

В русскоязычном пространстве документального фильма большую роль играет представление о сущности школы документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова. Продуманные запреты в авторской школе направлены именно на то, чтобы авторскую точку зрения в истории превращать не в вымышленную аллегория, а непосредственно в реальный мир. Так, в школе Марины Разбежкиной запрещено задавать прямые вопросы, запрещена музыка, закадровый текст, штатив, ведение скрытой съемки и использование трансфокатора. Все это позволяет максимально приблизиться к объекту съемки, сделать человека не просто центральной частью документального повествования, но и в какой-то степени соавтором фильма, что соответствует постмодернизму и процессу коммуникации в массмедиа.

Однако учитывая размытость «реальности» в интернет-пространстве, опираться на такое понимание документального фильма сложно. Постправда отдаляет документальную реальность от виртуальной за счет эмоционального вовлечения, и использования зрелищных приемов и эффектов. Учитывая успех распространения «вирусных видео» в социальных медиа, становится сложно апеллировать к «реальности», даже как к абстрактному понятию.

В историческом разрезе документальный фильм формируется как процесс коммуникации, начиная от зрелищного аттракциона и заканчивая социальным посланием авторов для развития дискуссии и поиска решения важных проблем. Этому способствовали не только техническое развитие и изменения в обществе, но и авторское переосмысление в подходе к документальному фильму.

Документальность – «черта характера» массмедиа – не противопоставляется художественности, а сосуществует с ней. Первыми авторами, которые открыли за документирующей съемкой новый вид кинематографа, как способа увидеть и показать мир по-новому были Дзига Вертов, Роберт Флаэрти, Эсфирь Шуб, Михаил Калатозов, Виктор Турин, Джон Грирсон (John Grierson), Пол Рота (Paul Rotha). Именно пионеры теории документального кино утвердили самостоятельность документального кино как отдельного вида массовой коммуникации.

Идеи Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна становятся основой для развития дистанционного монтажа, разрабатываемый позже в работах режиссеров Артура Пелешьяна и Годфри Реджио (Godfrey Reggio). Их теории

монтажа были направлены на задачу режиссера сопоставлять отдельные эпизоды таким образом, чтобы направить зрителя к новому пониманию действительности, к ее упорядочению и к переходу от аттракциона к нарративу [5, р. 23]. Несмотря на то, что документальные работы Вертова по задумке автора не сходились с гармоничной композицией фильма, сам факт его споров с коллегами, которые «... плетутся на буксире у Грифита ...» демонстрирует сложность четкого разделения кино на аттракционное и нарративное в условиях, когда кино представляло простой тип медиа (аудиовизуальное зрелище).

Для мультимедийного же пространства дихотомия «аттракциона» и «нарратива» утрачивает остроту, так же как стираются грани форм и жанров при конвергенции медиа. Специальные эффекты, мультимедийные приемы и веб-ресурсы создают условия для зрелищного просмотра, для привлечения внимания аудитории, однако при этом также становятся частью нарратива, представляя фокализацию, погружая зрителя в условия восприятия истории от лица автора. «Реальное телевидение» сталкивается с противоречием реального и зрелищного на экране в контексте институционального и культурного кризиса на телевидении. Доктор филологических наук Светлана Уразова видит решение этого противоречия в поиске нового подхода к созданию телевизионного контента и налаживанию связи с аудиторией с учетом смены культурной парадигмы. Кроме того, социальные медиа создают неразрывный и потенциально длительный процесс коммуникации между автором, человеком в кадре и зрителем.

Телевидение обеспечило аудиторию простым способом взаимодействия с документальным фильмом. Английский режиссер Джон Грирсон стал основателем институционального подхода к созданию документального фильма и сторонником активного его вторжения в процесс социального устройства общества. В теории Грирсона используется такое понятие как «социальные документальные фильмы». Тут напрашивается аналогия с социальной фотографией, которая стала предтечей фотожурналистики [16]. Сам Грирсон под творчеством подразумевал не отражение вещей, а создание ценностей. Важной категорией для молодых режиссеров мастер называет наблюдательность, которая в свою очередь зависит от умения найти подходящие образы. А ценности создаются именно в тот момент, когда наблюдательность режиссера и его действия обусловлены целеустремленностью [17].

В условиях глобализации и цифровой основы современных медиа воззрения Грирсона остаются актуальными, и большинство исследований документального кино направлены именно на изучение возможностей предоставления голоса общественным группам и влиянию документального фильма на устройство общества. При этом английская школа документального кино 1930-х впервые осуществила сотрудничество продюсера с государством и бизнесом.

После второй мировой войны документальное кино направило взгляд на осмысление и анализ военного архива разных стран. Стиль повествовательного

кино неореалистов 40-50-х годов апеллирующего к чувству индексного или фотографического реализма непосредственно способствовало развитию документального кино. Для фильмов неореалистов были характерны: случайный взгляд на жизнь, насыщенная совпадениями серия событий, естественное освещение и натурная съемка, непрофессиональные актеры, отказ от крупных кадров, акцент на проблемах современников.

В годы развития «новой волны» (1960-е) документальное кино понимается как попытка перевести реальность не столько через прямое наблюдение, сколько через интерпретацию зафиксированного изображения на пленке. Жизнь и логика событий представляет автору необходимую форму и драматургию. Рефлексируя, автор начинает понимать реальность как нечто закономерное и выстроенное, что и составляет основу для фильма.

В эпоху развития советского телевидения, в 60-е, документальный фильм на телевидении был представлен фильмами-репортажами, отчетными фильмами, учебными, научно-познавательными и рекламно-пропагандистскими. В это время своего расцвета достигают киножурналы и хроники разного вида (классические, обзоры и фильмы-путешествия).

Переломным в теории документального фильма является период 60-70-х годов, когда доминирующую позицию занимает аппаратная теория, суть которой заключалась в идеологическом влиянии на аудиторию. В этот же период как ответ на аппаратную теорию и активное пропагандистское использование документального фильма в политике зарождаются «новые волны» кинематографа, ориентированные в первую очередь на самореференциальность (self-referentiality) и саморефлексивность (self-reflexivity). То есть фильмы в период 60-70-х годов XX века обращаются к самим себе, чтобы обратить аудиторию к диалогу, а также обращают внимание на условность и искусственность кино или, в случае с документальным фильмом, на внутреннее строение и разрушение условностей. Такой подход к внешней и внутренней коммуникации роднит фильм с постмодернистской культурой, одним из ярких представителей которой является телевидение. В глубоком киноведческом обзоре зарубежных документальных фильмов Галина Прожико определяет этот период как переход от сухой перечислительной информативности и откровенной пропаганды к философским, метафоричным системам выразительности и драматургии документального кино. На практике документальное кино пропагандистского характера начало терять свое влияние.

Один из известных режиссеров документального кино XX века Донн Пеннебейкер (Donn Alan Pennebaker) говорит, что для него главное – это убеждение, что «...фильм не должен быть лекцией, хотя искушение читать лекцию ужасно сильное. Я не считаю, что фильмы должны быть главным образом источником информации. В первую очередь фильм должен быть чем-то, не вызывающим сомнений» [17, с. 61].

Голландский режиссер Йорис Ивенс (Joris Ivens) акцентировал внимание на то, что документальный фильм является способом пересобрать реальность и преподнести ее зрителю таким образом, чтобы упростить и усилить истину и направить аудиторию к ясному мышлению и осознанию ответственности,

осознанности своих действий. Таким образом, документальный фильм становится не просто отражением или интерпретацией реальности, но коммуникантом в диалоге, предоставляющим право голоса. Современный документальный фильм привлекает к себе внимание и высокие требования со стороны аудитории. Автор представляется как прогрессивный и целеустремленный гражданин, который использует художественные качества фильма, чтобы организовать важную социальную идею в форму цельного аудиовизуального произведения.

Сергей Дробашенко использует понятие «образной публицистики» при упоминании документального фильма. Отличительной особенностью образной публицистики исследователь отмечает «... прямое, непосредственное отображение фактов жизни, документально точно зафиксированных съемочной камерой» [18].

Образность и художественность не является ограничением или манипуляционным приемом в документальном кино. Художественные приемы позволяют автору емко и точно отражать идеи. В 80-е годы телевизионное и кинематографическое направления неигрового фильма интегрируются и перестают конкурировать, занимаясь общим делом – развитием политического документального фильма [19]. Защита прав и демократии, возможности для организации открытой площадки, для публичного заявления со стороны автора объединяет западные школы и школу постсоветского документального кино.

Документальный фильм как аудиовизуальное произведение [13, с. 43] описывается исследователем телевидения Маратом Барманкуловым «... через предельно точное описание конкретного, являющегося воплощением типического. Документализм не может заменить беллетристику как пытались это утверждать «лефовцы» в печати, «кинооки» в хронике, сторонники «актуальных передач» на радио. Но документализм – и не голая фактография, безусловно отражающая то, что впервые попало на глаза, в чем пытались обвинить документализм его противники, прежде всего сторонники искусства» [20].

Упомянутое в цитате Барманкулова противостояние сторонников искусства и массмедиа остается до сих пор актуальным, потому что кино в целом как медиа, в разряд искусства попадает не сразу и в начале развития изучается как часть массовой культуры, массовой коммуникации. Сегодня критике подвергаются документальные фильмы социальных медиа и мультимедийного характера, в которых прослеживаются изменения, выходящие за рамки искусствоведческого понимания документального фильма. Исследователи кино Кульшара Айнагулова и Катеш Алимбаева определяют документальное кино как «отпечаток внутреннего мира духовной жизни современника, воссоздание духовно-нравственной жизни общества. Оно в силах ставить насущные проблемы общественной жизни, и более того – воздействовать на их решение» [21]. Такое определение созвучно с пониманием документального фильма в журналистике и публицистике, по причине акцентирования участия документального фильма в социальном дискурсе. Документальный фильм считается основой формирования общественно-

политического телевидения [22]. В «нечитающем» потребительском обществе кино, по мнению медиаисследователя Асимы Ишановой, заменяет печатный текст, являясь «вместилищем эмоционально-нарративного, интеллектуально-духовного для современного человека» [23].

Современные искусствоведы Казахстана определяют документальное кино как вид киноискусства, кинопроизведение, основой которого являются съемки подлинных событий и подлинных персон. Однако такое базовое определение не способствует единому пониманию документального фильма на практике. Режиссеры по-разному ставят перед собой задачу в создании документального фильма. Так для Асии Байгожиной ее фильмы – это «хроника», воспроизведение объективной реальности; а для таких режиссеров как Бахыт Каирбеков и Игорь Гонопольский – это интерпретация реальности.

На сегодняшний день в Казахстане не сложилось единого мнения о месте документального фильма в массмедиа, однако есть общие черты, которые могут стать основой для формирования одной или нескольких школ документального фильма. В первую очередь это акцент на социальной и духовной ценностях документального фильма, которые реализуется через формирование диалога между автором и зрителем. Во-вторых, это представление о важности образности и типологизации в документальном произведении, где факт остается центральным элементом, но при этом не имеет ограничений в интерпретации художественного оформления.

Для создания единого научного пространства изучения документального фильма в контексте массмедиа необходимо согласиться в использовании единого категориального аппарата. Арнау Гифреу (Arnau Gifreu) предлагает менять некоторые понятия при разработке и исследовании интерактивного документального фильма, что связано со спецификой работы в специальных программах, отличных от линейного монтажа. Вместо продюсера он предлагает применять «автор», вместо зрителя – «пользователь», вместо текста – «технология».

Трансформация документального фильма в массмедиа выражается также изменениями в категориальном аппарате, потому что, формируя смыслы, слова определяют направления, в сторону которых происходят перемены в документальном кино. Учитывая коммуникативный характер исследования, необходимо обратить внимание на акторов с учетом расширения возможностей, влияния *мультимедийных приемов*.

При всем стремлении к объективности и связи с социально-политическим дискурсом, документальное кино остается формой авторской идеи, поэтому стоит обратить внимание на термины, которыми обозначаются создатели документального фильма. Документальный фильм могут создать как один человек, так и крупная компания. Также документальный фильм может создаваться как профессионалами в кино и журналистике, так и любителями, поэтому чтобы не прописывать на протяжении всей работы длинный перечень ролей, мы будем заменять его понятием «автор». В англоязычной терминологии используется слово «filmmeaker», который можно перевести как «создатель фильма». Изучение массмедиа связано с понятием «культуры

участия», суть которой заключается в низком барьере к художественному самовыражению и выражению гражданской активности в сети. Генри Дженкинс (Henry Jenkins) отмечает, как цифровые, мобильные и сетевые технологии меняют культуру. Для культуры соучастия характерны создание групп по интересам, экспрессия (выборка, моддинг, видео, гифки, медиа и др.), совместное решение проблем и распространение (подкастинг, блоги) [24]. Все это характерно и для создателей документального кино в сети интернет.

Помимо авторского понимания документального фильма следует учитывать, как определяется документальный фильм аудиторией [14, р. 16]. Важным для современных исследователей является изучение реакции аудитории. По мнению Билла Николса в сознании зрителя заложено понимание того, что он смотрит документальный фильм, в той же мере как это понимание заложено в контексте и структуре самого фильма.

Билл Николс отмечает важность взаимодействия субъектов документального кино и автора, обозначая первых как *социальных актёров*. Социальный актер – это и не актер, и не просто герой истории или персонаж, это активный участник процесса создания документального фильма, который осознает свое участие, демонстрирует реальность такой какой ее ощущает, хочет или должен увидеть ее зритель по мнению социального актера. Задача автора документального фильма вести социального актера по драматургии фильма согласно логике реальности, и при этом не давать менять реальность в угоду его желаний. Даже учитывая использование приема «привычной камеры» (когда камера и оператор начинают восприниматься как часть окружения) люди, которых снимают для документального фильма, ведут себя не так как вне съемок. Осознание того, что на них будут смотреть, заставляет менять поведение. Поэтому понятие «социальный актер» очень хорошо отражает реальное положение людей в кадре документального фильма.

Через отношения между социальными актерами и автором, так же как через представление реальности через звук и изображение Билл Николс видит процесс идентификации документального фильма. Американский исследователь представляет разнообразие построения коммуникации в документальном фильме между автором, субъектом съемки и аудиторией через такие формулировки: «я говорю о них с вами», «я рассказываю вам о нас». В первом случае режиссер отделяется от аудитории и субъекта съемки, чаще всего применяя голос за кадром. Вторая формулировка направлена наоборот на общность автора с субъектом. При этом может сместиться акцент на личный взгляд автора, что приближает документальную форму к дневнику, эссе, к авангардному или экспериментальному кино. В таком произведении самовыражение является первостепенным, личная точка зрения и уникальный взгляд.

При послании документального произведения, в котором заложен посыл «я рассказываю вам о нас» применяется еще одно понятие, которое имеется в англоязычной теории кино и теории медиа – это «голос» (voice). Это понятие встречается в современных исследованиях документальных фильмов, и подразумевает под собой позиционирование группы людей в отношении

социально-политических идей. В отличие от интернета современное телевидение ограничено в передаче голосов разных групп общества, что сказывается на конкуренции между сетевым и телевизионным вещанием. Плюрализм мнений раскрываются через применение разнообразия голосов на одной площадке, что и предоставляет на сегодняшний день интернет как массмедиа.

Процесс коммуникации в документальном фильме связан с визуальным восприятием, поэтому понятие «gaze» – «*пристальный взгляд*» (Jacques-Marie-Émile Lacan, Paul-Michel Foucault, Laura Mulve) – применяется в исследовании для отражения взгляда в процессе обратной связи между автором, социальным актером и зрителем. Пристальный взгляд – это направленный, интенсивный взгляд на объект, связанный с неопознанной субъективностью. Документальное кино связано со взглядом в непривычное пространство, которое до знакомства с произведением могло быть не просто запретным, а даже недопустимым [25].

Пристальный взгляд характеризует современную аудиторию массмедиа, которой свойственна объективизация, то есть овеществление чувств, идей и точек зрения. В феминистской теории объективизация подразумевает под собой пристальный взгляд на женщину со стороны мужчины, поэтому при коммуникационном подходе изучения документального фильма также вносится понятие «репрезентация», то есть презентация и возможность самостоятельного представления разных групп с учетом развенчания стереотипов и мифов. В информационном обществе представленность в массмедиа через публицистику играет роль основы для ведения социального дискурса.

В то же время пристальный взгляд направлен на приобретение целостной картины и определение для индивида особого места в действительности. Для документального фильма пристальный взгляд важен в понимании восприятия аудиторией замысла автора через обобщение и сохранение целостности образов. Через понимание «взгляда» аудитории автор не просто осознает особенности построения обратной связи через произведение, но и понимает какие методы съемки и приемы языка экрана необходимы для более точного и открытого диалога между ним и потенциальной аудиторией.

Интернет-вещание усиливает обратную связь между аудиторией и автором. Культура постмодернизма представляет собой протестное искусство, влияние которого отразилось в документальном кино. В то время как герменевтика ориентирует интерпретацию на фигуру автора, а структурализм – на текст, постмодернизм направлен на читателя: он интерпретирует экранную реальность без учета авторского начала, а только с точки зрения личного опыта зрителя.

Документальное кино в цифровом вещании воспринимается уже не зрителем, а *пользователем*. В этой категории прослеживается понимание различия характера восприятия аудитории документального произведения через телевизионное вещание и сетевое вещание. Понятие «пользователь» в отличие от «зритель» подчеркивает в названии свою связь с природой новых медиа. Пользователь смотрит не какой-то канал, а определенный контент, может отложить просмотр, оценить и прокомментировать фильм, и после просмотра

может делиться контентом в социальных медиа. Также понятие «зритель» подразумевает использование только зрения и слуха для контакта с произведением, в то время как пользователь использует и осязание, соприкасаясь с продуктом опосредованно через клавиатуру или мышку [26].

Условия для восприятия фильма могут быть разнообразными – от темного кинозала, погружающего в процесс группового просмотра, до индивидуального просмотра через экран смартфона в любых условиях. Зритель одновременно выполняет функции участника и наблюдателя в «обществе спектакля» [27]. Кристиан Метц (Christian Metz) место зрителя определяет как источника и интерпретатора значений. Для удачной коммуникации между фильмом и зрителем важно не только знание киноязыка со стороны коммуниканта, но и идея произведения, скрытая в его содержании и зависящая от авторского замысла.

С развитием интернета связано формирование нового цифрового этапа интерактивной формы кино, в том числе и документального. Исследователь интерактивного документального фильма Анна Вейл (Anne Weihl) уделяет внимание в своей работе вопросу поливокальности, участию политического голоса, а также социальности и перформативной практике цифрового документального кино. Глубоко и критично размышляя о практике интерактивного документального кино, автор описывает различные способы передачи реальности в интерактивных фильмах – случайно, частично или, в некоторых случаях, коллективно. При этом голос документального фильма не обязательно касается политических вопросов и социальных дебатов. В такой интерактивности выражается плюрализм мнений и принципы толерантности. Голос маргинальных групп общества не встречается на телевидении, а если они присутствуют при обсуждении социальных проблем в шоу или скандальных передачах, то только как повод к обсуждению или как объект, подвергающийся прямой или косвенной критике.

Технические особенности мультимедийных медиа создают условия для развития кроссмедийного сторителлинга, для которого характерны нарративные подходы в анализе. Теория кино в целом переходит от поиска баланса между образностью и риторикой к формированию коммуникации со зрителем, или в контексте интерактивного цифрового фильма с пользователем. Понимание, интерпретация, осознание, реакция происходят со зрителем в момент просмотра и переживания фильма благодаря формированию нарратива посредством различных приемов и способов, создающих «кинематографическое пространство» [25, с. 190].

Характеризуя интерактивное документальное кино Арнау Гифреу выделяет три точки зрения, которые подтверждают коммуникационную основу документального фильма в любой его форме: точку зрения автора, точку зрения дискурса или повествования (текста) и точку зрения взаимодействующего (пользователя). Web 2.0 создает условия, при которых роль автора и зрителя сливаются в одном человеке или в группе, при этом мобильные технологии и широкополосный интернет позволяет каждому пользователю мобильного соединения интернет создавать видео и понимать, как был создан тот или иной

материал. Массмедиа формируются как под влиянием традиций любительского видео, так и под влиянием профессиональных практик.

Документальный фильм остается текстом в широком смысле, однако природа этого текста одновременно усложняется и упрощается. Усложнением является приобретение мультимедийности и интерактивности, а упрощением возвращение к традициям actualities и аттракциону. Фотографические изображения документального фильма включают в себя визуальные и звуковые представления об идее фильма. Устный комментарий используется чаще всего для направления зрителя к верной интерпретации авторского замысла, однако чувственный опыт звуков и изображений в документальном фильме, активизирующий чувства и эмоции, влияет на аудиторию с большей силой, чем печатное слово. Язык экрана становится объектом изучения семиотики, так как визуальные медиа с эпохи расцвета телевидения, а затем за счет интернет-технологий приобретают главенствующее положение среди массмедиа. В семиотике рассматривается анализ знаковой атрибутики коммуникационно-информационных языков, и принимая во внимание мультимедийную природу языка экрана, складывающуюся из изображения и звука, он становится объектом семиотики.

Российский исследователь кино Галина Прожико определяет целью документального фильма создание изображения, которое будет соответствовать правде. При этом центральный смысл должен исходить от субъекта съемки и действующего места, и времени. Помимо переноса на экран атрибутов мира, в котором существует субъект съемки, важна связность реальности с драматургией повествования и выбора методов съемки и приемов языка экрана.

Языком экрана принято называть аудиовизуальные приемы повествования, через которые автор передает эмоции, образы и сюжет. Монтаж как главный инструмент языка экрана включает в себя приемы и возможности, обусловленные техническим и творческим развитием. Цифровизация процесса монтажа расширила инструментарий авторов, включила в язык экрана возможности мультимедиа и интерактивности. Понимание документальной съемки Луи Деллюка (Louis Dellu) через идею «фотогении», связано с обновлением системы выразительных средств, в том числе через использование натуральной фактуры. Осмысленное единство всех компонентов кинопроизведения позволяет воспринимать документальный фильм как синтез аудиовизуальных и риторических структур, формирующих свой особый киноязык, который можно сравнить с идеографической системой письма, где для понимания смысла написанного (нарисованного) необходимо понимать не только значение знаков, но и контекст и слышать произношение слова.

Целью коммуникации в массмедиа является не только процесс донесения информации до аудитории, но и осмысление данной информации, поэтому в рамках изучения документального фильма как текста, обратим внимание на когнитивную концепцию Крситиан Метца, который дает определение языку экрана как «языку без языковой системы». По мнению автора язык экрана не разделяет знак и его значение. Структурно киноязык можно объяснить через его макроструктуру: изображение – это одна или несколько фраз, эпизод (план) –

совокупность нескольких слов, собранных по семантической, грамматической и фонетической сочетаемости. План в отличие от слова бесконечен в своей разнообразии и количестве, потому что планы, как высказывание, постоянно изобретается авторами заново. План указывает на реальность, передает количество информации, а не называет предмет.

Похожую попытку найти систему языка экрана можно найти и у семиотиков. Умберто Эко (Umberto Eco) считал, что главная задача семиотического анализа фильма является сведение предмета к знаку, относительного признака к смыслу, а действительности к социальному понятию. Фильм по мнению исследователя является актом познания, когда человек воспринимает изображение как сообщение, закодированное согласно законам языка. Умберто Эко выделяет десять видов кодов: восприятия, узнавания, передачи, тональные коды, иконические, иконографические, коды вкуса, коды риторические, стилистические и коды подсознательного.

Таким образом, язык экрана представляет собой сложный конструкт, изучаемый семиотиками в разных концепциях, объединенных пониманием фильма как текста. Документальный фильм как единый текст необходимо рассматривать в рамках неигрового аудиовизуального контента. В понятии «аудиовизуального» большую роль играет именно «визуал», то есть «изображение», являющееся одновременно базовой характеристикой кино как медиа и только частью мультимедийной природы кино и телевидения. Опираясь на этот тезис, подробнее рассмотрим природу и язык изображения.

Под изображением в кино понимается фрагмент последовательного действия во времени и пространстве, сложная реальность в движении. В свою очередь отдельная фотография сопоставима с высказыванием, отдельным посланием или абзацем в серии, где также должна быть сохранена гармония: выделяются главные мысли, связываются композиционные части. Делается это для того, чтобы зритель мог «прочитать» заложенное автором послание в виртуальную рамку. Изображение на плоскости воспринимается одновременно на двух уровнях – через зрительное восприятие и логическое восприятие. Зрительное восприятие является объективным – мы видим поверхность – холст, бумагу, экран – и изображение через геометрию, тон и цвет. Логическое восприятие видит в изображении реальные явления или сопоставляет его с окружающей действительностью.

Ролан Барт (Roland Barthes) отмечал, что фотография может быть предметом трех способов действия, «тремя рода эмоций и интенций: его делают, претерпевают и разглядывают. Operator – это сам фотограф, Spectator – это все ... кто просматривает собрание фотографий. ... А тот или та, кого фотографируют и кто представляет собой мишень, референта, род небольшого симулякра» Ролан Барт называет «фотографическим Spectrum, ибо это слово благодаря своему корню» сохраняет связь со «спектаклем», добавляя в него еще нечто отдающее кошмаром, что содержится в любой фотографии – возвращение покойника» [28].

Если перенести триединство фотографии, о котором говорит выше Барт, на кино, то можно получить похожую систему воздействия от фильма. Однако

движение Spectrums в фильме создает иллюзию движения в отличие от фотографии. При этом полностью объективной, правдивой фотографии не может быть, потому что факторы, влияющие в момент съемки на фотографию кладут отпечаток на ее создание и восприятие – свет, ракурс, дополнительные или «лишние» предметы в кадре. Являясь только копией действительности, фотография запечатлевает отдельные моменты, из которых складывается создаваемый автором образ, но не действительность как таковая. Целью такого отражения и создания образности – является построение коммуникационного процесса между автором и зрителем.

Однако следует помнить, что кино – это не статичное изображение реальности, которым является фотография, и связь кинематографа с техническими открытиями настолько тесна, что ее просто невозможно отложить даже в исследованиях социальных и гуманитарных наук. Жиль Делез (Gilles Deleuze), определяя образ-движение, указывает на изучение фильма именно как процесса, а не статичного изображения. «Кино – не просто фото, а именно моментальное фото; равноудаленность друг от друга моментальных кадров; перенос этой равноудаленности на материальную опору, которая и образует фильм, механизм для прокрутки изображения» [29]. Коммуникация также представляет собой динамичный процесс, в котором мысль постоянно находится в состоянии передвижения. Американский исследователь Питер Уорд (Peter Ward) определяет композицию кадра как основу зрительской коммуникации, потому что именно группирование видимых элементов в кадре напрямую соотносится с природой человеческого восприятия: «Понимание того, как мы видим образ, является первым шагом к контролю над визуальной композицией» [30].

У фотографии по мнению Зигфрида Кракауэра (Siegfried Krasauer) сохраняется эффект создания виртуальной реальности, что в кино в силу драматургии, театральности и монтажа теряется. «Чистая реальность» Кракауэра индексирует действительность в кино, создавая в пространстве экрана «окно», через которое привычные, порой бытовые события обретают значимость и осмысление. В документальном фильме важно сохранение фотографической реальности именно для выполнения индексной функции, для чего авторы артикулируют условия съемки, используют ручную съемку, отказываются от музыкального сопровождения и цветокоррекции. Ролан Барт отмечал, ссылаясь на Эйзенштейна, насколько важно понимание «фотограммы» [31] как части внутреннего монтажа звукового кадра, для которого помимо столкновения смыслов характерно создание коммуникационного процесса внутри изображения.

Минимальной композиционной единицей фильма, по Андре Базену (André Bazin), для которого реальность была неделима – это факт. Смысл фильма для Базена возникал из присутствия отобранных режиссером вещей в кадре. Важной характеристикой документального кино является следование фактам действительности логично и последовательно, вне зависимости от желания автора или заказчика фильма. Фиксирование реальности в документальном кино основано на технических открытиях – фотографии,

звукозаписи и звукопередачи, кинематографии – для которых свойственны особенности в фиксации, редакции и формировании реальности. Как и в случае с метрической системой человек сталкивается с погрешностью при использовании технических средств для захвата действительности. «... Концепции, такие как объективная реальность, подвергались радикальному сомнению, в то время как другие, такие как относительность, множественность и субъективность, стали единственными принципами, с помощью которых можно было бы приблизить реальность мира» [32].

Несмотря на то, что документальный фильм выходит за рамки простого документа или стенографической записи реальности, аудитория воспринимает индексную связь с событиями на экране и тем, что происходило перед камерой во время съемок как реальные; и оценивает поэтическую или риторическую обработку действительности в комментариях или образах. Важной частью понимания документального фильма является баланс между исторической реальностью и предоставлением о ней у аудитории.

Индексная связь экрана и объективной реальности в документальном фильме создает неразрывный процесс диалога автора и зрителя, однако не гарантирует понимания, тем более если между акторами коммуникации имеется культурный барьер (время, язык, контекст и пр.). Следовательно, важную роль в документальном кино будет играть образность как сложный, но действенный способ обобщения и типологизации. В основе разделения кинопублицистики на тематический и событийный лежит разница природы конфликта в документальном фильме. В событийном фильме драматургия строится самой жизнью, в содержании самой истории заложен конфликт. В тематическом фильме характер конфликта определяется творческим претворением в художественном замысле произведения, его идеей и темой [18, с. 67].

Базовым договором между автором и зрителем является определение жанра, поэтому и в документальном кино типология жанров остается открытой в вопросе категориального аппарата. Основой документального фильма всегда является история, в отличие от игрового кино, где основу фильма могут формировать только абстрактные идеи. Жанровое разделение помогало ориентироваться в разнообразных подходах к рассказыванию историй еще до четкого отделения документального фильма от игрового. Жорж Мельес (Marie-Georges-Jean Méliès) в 1906 году разделял существовавшие на тот момент фильмы на четыре группы: натурные съемки, научные фильмы, сюжетные фильмы, картины с превращениями.

При этом Мельес указывал, что расположил типы согласно их появлению в кино. Первые фильмы были сделаны на натуре и постепенно возвращались к декорациям. Отталкиваясь от в первых опытов классификации, можно объединить документальные фильмы, исходя из появления каналов распространения в следующие группы: кинотеатральные фильмы, телевизионные фильмы, отложенное зрелище, интерактивное зрелище. Появление нового приема съемок и канала вещания не отменяет предшественников. Если говорить о классификации Жоржа Мельеса, кто все

четыре типа могут сосуществовать вместе в одной картине, при этом она может быть как игровой, так и документальной.

Сущность проблемы жанра в кино в целом заключается в неоднозначности восприятия кинематографа с момента его появления. В киноведении проблеме жанров не уделяется столько внимания как в публицистике. Семен Фрейлих объясняет это тем, что с момент формирования кино главным вопросом был поиск лучших приемов передать реальность происходящих событий. Однако сам киновед считает, что жанры тесно взаимосвязаны со стилем, методом и индивидуальностью автора [33].

Жанр – это исторический сформированный договор между аудиторией и автором, который выполняет конвенциональную функцию, то есть предоставляет аудитории на основе договоренности о значении различных образов эмоциональные и ментальные истории, к которым заранее готовит их, опирается на опыт и апеллирует установленными приемами. Современные казахские исследователи документально фильма расширяют типологию, основываясь на предыдущих исследованиях и на своем опыте. Принцип типологизации при этом четко не прослеживается. Азат Хакимов вводит в классификацию документального кино и тематический принцип, и форматный, и методологический [34]. Айбарша Божеева определяет классификацию кино-видеопродукции на основе задач взаимодействия с реальностью, а также на основе медиа форматов и литературной классификации жанров [35].

В классификации документального кино важную роль играет разделение его в двух направлениях, которые свойственны и игровому кинематографу: социально-ориентированный документальный фильм, основанный на фактах и авторский, основанный на образности. Все, что выпадает из экранной публицистике, во многом представленной на телевидении, воспринимается зрителем как «арт-хаус», элитарным произведением искусства. Исходя из данной предпосылки, выделяют два типа документальных фильмов: информационно-описательный и образный.

Отдельно выделяют информационные жанры в документальном кино Галина Прожико и Марина Голдовская, тем самым подтверждая разделение информации и образа. Киноведы также отделяют группы очерка, эссе, поэзию, от художественных и публицистических жанров. Согласно такой типологии именно функции фильма отделяют один жанр от другого. Такой подход в современных условиях синергии всего со всем не будет работать, особенно если мы говорим об интернете.

Хелен Гайнор (Helen Gaunor) в своем исследовании приводит типологию 1952 года, где документальные традиции делятся на четыре типа по принципу подходов к естественному существованию материала фильма. Натуралистическая или романтическая традиция исходит к подходам Флаэрти и его представлениям человека на фоне природы. Реалистическая, новостная и пропагандистская традиции сохранились в современных массмедиа, преобразовав документальные формы в более мобильные и сокращенные форматы.

По мнению Мирошниченко выбор авторского подхода в определении жанра документального фильма определяет жанровое разнообразие: тема, стиль и характер производства. Автор выделяет следующие жанры: документальная эпопея, историко-документальный фильм, историко-биографический фильм, социальный фильм, киноочерк, кинохроника, кинопортрет, кинопутешествие. В классификации Шерговой определяются жанры постсоветского телевизионного документального кино на основе запросов и потребностей аудитории в информации: фильм-расследование, фильмы-портреты (фильмы-биографии), научно-популярный фильм.

Барманкулов называет жанром систему структурно-композиционных принципов, присущую всем СМИ. Если что-то присуще только радио и печати – это форма (*формат – авт.*) – «устойчивая система средств, воспроизведения действительности» [29, с. 3-550].

Исследователи кино Кульшара Айнагулова и Катеш Алимбаева выделяют в документальном кино отдельный тип – экофильм – фильм об охране окружающей среды, который, по их мнению, может быть представлен в различных жанрах – научно-популярный, видовой, обзорный, смешанный. Надежда Беркова определяет «экологическое кино» как «документальное, научно-популярное, учебное кино о взаимодействии природы и общества» [36]. В научном и научно-популярном фильме ярко выражена прикладная функция кино. Научные и научно-популярные фильмы стали последствием развития киносъемки как научно-исследовательского метода познания природы и общества. В настоящее время научно-популярные и научные фильмы сформировали влиятельную базу исследований и примеров, что дает повод выделять их из неигрового кино в отдельное направление.

Исторический фильм в теории кино рассматривается с эпохи немого фильма, и определяется двумя факторами: знание об историческом факте или событии со стороны аудитории и апелляция к истинному документу, свидетельствующему о событии. Для исторического фильма характерны как реконструкция, так и постановка. В документальном фильме обращение к прошлому также определяется как признак исторического жанра, однако такая типологизация достаточно условна в силу того, что фильм может представлять собой как историческое расследование, так и историческую биографию (портрет), или даже историческое интервью, на основе которого будет строиться реконструкция как в фильме «Канатоходец» (Man on Wire, 2008 год, реж. James Marsh). Исторический документальный фильм по форме, приемам и целям может быть разнообразным – портретом, расследованием, реконструкцией и пр. Следовательно выделять жанр – исторического фильма будет не верным.

Галина Прожико называет историческим документальным фильмом, картины, созданные на основе архивных хроник, которые со времен работ Эсфирь Шуб называют «монтажным кино». При этом исследователь выделяет две тенденции интереса к архивному материалу – собирание истории и интерпретация реальности. Фильм «Частные хроники. Монолог» Виталия Манского (1999) был собран из личных видеоархивов разных людей в одну

типичную историю, то есть в нем имеется и интерпретация и собрание истории, однако исходя из того, что нарратив был полностью придуман автором и не является историческим, возникает вопрос можно ли назвать конкретно этот фильм историческим документальным фильмом. С одной стороны, он является документальным, потому что автор использует архив и усредняет опыт реальных людей; с другой стороны в его повествовании нет историчности. Кинокритик Зара Абдулаева рассматривает фильм Виталия Манского на границе игрового и неигрового в контексте понятия «пост-док» [37].

Майкл Рабигер (Michael Rabiger) предлагает рассматривать рекламный фильм как документальный, что не совсем корректно, потому что цель рекламы, как и любого прикладного неигрового аудиовизуального произведения направленно на конкретную цель. Особое место в рекламных произведениях занимает имиджевая реклама, которая может иметь элементы документального фильма. Цель имиджевого фильма создать в глазах потенциальных клиентов положительный образ бренда. Имиджевая реклама самая дорогая, производители привыкли к тому, что самые высокие бюджеты затрачиваются именно на создание имиджевых роликов. Жизненный цикл этих роликов на телевидении самый длинный из всей рекламной продукции. Простая телевизионная реклама также может использовать документальные приемы – опрос, репортажная съемка, демонстрация процессов, новостная стилистика.

Большую роль в трактовке жанра в кино играет социально-политические обстоятельства и традиции киноэстетики и языка экрана, которые закладывались на определённой территории. Так как генеральная линия советского кино в 20-х строилась по пути авторского кино, тут главенствовала задача развития тематического диапазона и жанры сами по себе не были важны – важно, что рассказать, а не как рассказать [38]. Позже со становлением единой культурной задачи – развитие социалреализма, ориентация на тему стала еще более значимой [39]. В то же время западный кинематограф, в частности американский, развивал жанровый и зрелищный кинематограф.

Билл Николс предлагает рассматривать не жанры документального кино, а режимы, в которых реализуется документальная модель. Каждый режим использует различные кинематографические ресурсы и методы. При этом автор указывает, что в одном фильме вполне могут сосуществовать несколько режимов, таким образом подтверждая конвергентную природу современных медиа. Особенностью такой типологии фильмов является фокусировка исследователя не на акторах документального фильма, а на методах съемки. Однако для исследования трансформации документального фильма в массмедиа необходимо строить акцент на авторе, социальном актере и зрителе. Галина Прожико отмечает, что признаком жанра является характер объекта, конкретное назначение жанра, степень выводов или мера типизация, характер стилистических средств, способ восприятия со стороны зрителя. Поэтому типологии жанров на телевидении и в сети является важной частью коммуникационного подхода.

Галина Прожико рассматривает типологию документального фильма на принципе истории взаимодействия действительности и автора. Так как

документальный фильм с самого своего появления не стремился к формированию каких-либо жанров, разное время и разные социально-политические условия требовали разные формы такого взаимодействия. Однако XX век привнес изменение, которое стало важной частью направления документального фильма и может быть рассмотрено нами как принцип для более устойчивой классификации жанров. Речь идет об активном взаимодействии с действительностью и социальными актерами.

Диффузия традиций в повествовании журналистских материалов и зрелищность мультимедийного цифрового пространства создают новые условия для переосмысления публицистических текстов, к которым относится документальное кино. Цифровизация и высокий уровень конкуренции между профессиональными авторами аудиовизуального контента и любителями привел к ускорению создания документальных фильмов, что отразилось на их качестве. Многие интернет материалы сложно идентифицировать как документальный фильм, однако учитывая влияние телевизионной и блогерской традиции, которые непосредственно влияют на современное документальное кино в интернете, следует внимательнее рассмотреть особенности документального кино в цифровом формате.

Категория жанра влияет не только на изменения в понимании и трактовки документального фильма, но и определяет внутренние трансформационные процессы, которые происходят в документальном кино. Во многом жанр базируется на сформированном логическом использовании автором определенных приемов языка экрана, которые меняются, как и сам документальный фильм. На протяжении исторического развития документального фильма его жанры, как и само направление кинематографа претерпевало изменения в понимании, что влекло за собой появление новых приемов киноязыка, и новые отношения между автором и аудиторией, что составляют основу документального фильма и определяют его функции в массмедиа.

Жанры документального кино в современных условиях массмедиа на разных каналах должны иметь единые характерные черты. Для определения того, какие именно произошли трансформации в документальном фильме в массмедиа, в первую очередь необходимо выделить формы современного телевизионного и сетевого аудиовизуального вещания. В следующих главах будет представлен анализ телевизионного документального фильма и его сравнение с документальными фильмами мультимедийного сетевого пространства.

1.2 Место документального фильма в телевизионной системе форматов и жанров

Публицистичность как черта документального фильма обусловлена становлением телевизионного неигрового блока аудиовизуальных произведений. Нужно учесть, что политическая тематика документального фильма начала формироваться до телевизионного вещания, однако именно телевидение поспособствовало распространению политического фильма среди

массовой аудитории и развило публицистический, риторический характер документального произведения.

Общие признаки публицистики и документального фильма позволяют причислять последний к публицистическому жанру в журналистике, разумеется, с учетом аудиовизуальных особенностей фильмического текста. Общими чертами являются социально-политическая направленность документального фильма; авторская позиция или голос автора, который создает ракурс и повод для развития дискурса; а также образность, хотя не все направления в документальном кино принимают образность как необходимую часть.

Исследователи кино Казахстана Кулшиара Айнагулова и Катеш Алимбаева считают, что говорить о кардинальном различии между спецификой документального кино и телефильма неверно. Особенности имеются, но они не столь критичны, чтобы можно было формировать два типа [21, с. 145]. Однако влияние контекста телевизионного вещания нельзя не учитывать, потому что телевидение сильно повлияло на формирование современного документального фильма во всем его многообразии.

Сравнивая научные описания документального фильма на телевидении, определяется специфика телевизионного документального фильма. Беляев предъявляет ряд требований к телевизионному документальному фильму, однако исследователь делает акцент на «телевизионной правде» [40]. Абсолютная достоверность – главное требование, которое держится на видимой объективности художника, на непричастности его к отраженной действительности.

В искусствоведении телевизионный документальный фильм не всегда воспринимается как родственная или близкая документальному фильму форма. Божеева выделяет авторское документальное кино как вид кинематографического искусства, отделяя его от авторской журналистики, потому что режиссер и журналист используют, по мнению исследовательницы, различные приемы в работе над фильмом с силу их принадлежности к разным профессиям.

Режиссер Виталий Манский считает, что телевизионный документальный фильм по сути своей таковым называть нельзя, потому что он представляет собой упрощенную форму: без длиннот, ассоциативного ряда, сложных образов. Телевидение создает жанр, похожий на документальный фильм схожими приемами, но не своей сутью. Авторы жалуются на ограничения формата, в то время как телевизионные продюсеры указывают на «застой» в документальном кино из-за увлечения прошлым – открытие неизвестных фактов, раскрытие засекреченных архивов и пр. Однако исследователи телевидения оставляют документальный фильм в системе телевизионного вещания. Продюсер и исследователь телевидения Сергей Мирошниченко вносит документальный фильм во всем его разнообразии в перечень жанров, как часть подсистемы телевизионного показа. Он выделяет следующие актуальные жанры документального фильма: «журналистское документальное кино (журналистское расследование), документальное кино с научно-популярным

элементами, документальные научно-популярные фильмы о живой природе, документально-политическое кино, документальное арт-кино» [25, с. 276].

XX век ознаменовался разделением авторских амбиций в документальном кино. В то время как развивалась экранная телевизионная публицистика, авторское поэтическое документальное кино требовало осмысления реальности через субъективную систему образов. Место документального арт-кино по классификации Сергея Мирошниченко особенно зыбко на телевидении в силу того, что сложный киноязык сужает целевую аудиторию. Образное или поэтическое кино широкой аудиторией воспринимается как артхаусное, фестивальное и сложное для восприятия, поэтому такого рода фильмы на телевидении встречаются редко.

Телевизионный документальный фильм включает в себя простой телеязык: поясняющий комментарий, соотношение фильма формату, массовость, периодичность, цикличность, фокусировка внимания на динамике момента и остросоциальную актуальную тему. «Телевизионный фильм создается для конкретной среды и несет в себе систему ценностей и мировоззренческие установки конкретного общества» [41]. Зритель может случайно встретить телевизионный фильм и начать смотреть его с любого места без потери важной информации, при этом не обязательно следить за визуальным сопровождением.

В 60-70-е годы для авторов характерно стремление к аналитическому наблюдению через репортажную летопись времен. Новые виды съемок, направления и жанры изменили привычный язык неигрового фильма, на который в том числе повлиял рост влияния телевидения. Современное видение документального телевизионного фильма сформировалось в период «гласности» на советском телевидении, когда визуальное искусство имело меньшее значение, чем раскрытие острой темы. Публицистика периода гласности не говорила художественным языком, называя вещи своими именами и провозгласив слово, закадровый голос и комментарий выше изображения.

Научно-популярные фильмы и фильмы-расследования привлекают внимание аудитории к скандальным и трендовым событиям, для полноценного раскрытия сути которых у телевидения нет достаточно времени, поэтому чаще всего такого рода фильмы выходят либо как вариант расширенного интервью, репортажа, либо программы. Четкое представление о формах документального вещания поможет решить творческую задачу, которую ставит перед собой автор.

Таким образом возникает противоречие между идеализированным пониманием и реальным существованием документального фильма на телевидении, которое создает кризис телевизионного документального фильма. Обращаясь к природе телевизионного вещания, наблюдается четкая система технологических открытий, связывающих телевидение и документальное кино. Передача изображения и звука на расстоянии, составляющее основу телевидения, сформировалось в последовательной череде технических открытий: фиксация изображения - фотография, фиксация движущейся жизни – кино, фиксация воспроизведения звука – звуковое кино, и, наконец, передача

звука и изображения на расстоянии – радио и телевидение. При этом именно приверженность к реальности и simultанность телевидения роднит его с документальным фильмом. Стремление к реалистичности в документальном кино соотносится со стремлением к объективности в журналистике. Это одна из причин, почему журналисты интересуются документальным фильмом как формой публицистики и используют его для интерпретации реальности. Понятия реалистичности и объективности при этом являются похожими, но не синонимичными, потому что под реалистичностью понимается предоставление разнообразных образов, в том числе не существующих в реальности, которые тем не менее в целом составляют отражение объективной действительности. Объективность же – это независимая от точки зрения субъекта логическая связь фактов. Часто, когда журналисты принимаются за создание документального фильма, тонкая разница между двумя этими понятиями мешает им использовать разнообразные приемы языка экрана для документального фильма. Журналисты предпочитают проверенные способы верификации фактов и фактчекинг, убирая на второй план или отбрасывая образы и символы, создающие реалистичный фон для развития истории в фильме.

Сравнивая специфику профессии телевизионного журналиста и режиссера кино, нужно учесть существование профессии телевизионного режиссера, в должностные обязанности которого входит руководство творческим процессом подготовки передачи и программы на телевидении. Журналистская работа заключается в поиске, оформлении и передаче информации аудитории, максимально сохраняя объективную реальность. Журналист в первоначальном своем понимании не стремится к художественному оформлению материала, к образности, но создает условия для формирования «медиа-реальности».

Светлана Уразова определяет термин «медиа-реальность» как реальность, отображаемую через медиа, включающую интерпретацию объективной действительности, которая предстает как результат творческого акта через использование технических средств. Целью распространения такого продукта является расширение познания общества об окружающем мире. Экранная реальность, сформировавшаяся в начале развития кинематографа, представляет собой последствие экранной коммуникации, созданной на основе движущегося изображения. Однако не стоит забывать о том, что реальность, переданная зрителю опосредована, потому что технические и организационные режимы телевидения влияют на то, как будет показан тот или иной объект. Телевизионная реальность зависит от субъективного восприятия тех, кто принимал участие в организации и создании телевизионного материала, поэтому зритель получает интерпретацию действительности в отредактированном виде [42].

Современное телевидение отражает реальность в двух формах – в студии и за ее пределами. Студия становится театральной сценой, где необходимо выстраивать мизансцену. «На натуре» телевизионным специалистам также приходится заботиться о красоте кадра, переоборудовав реальные интерьеры под нужды съемки. В обеих формах построения реальности авторы как могут,

не скрывая технику, демонстрируют производственный процесс и создают иллюзию того, что зритель видит жизнь такой какая она есть. В любом случае при раскрытии фактического материала, телевидение существует в творческом проекте.

Галина Прожико указывает на важность драматургии в журналистской профессии, потому что журналисту следует иметь зоркий авторский глаз и улавливать драматургию самой реальности. Журналистика, по мнению искусствоведа, это «пристальное наблюдение за реальностью с тем, чтобы наиболее внятно и выразительно запечатлеть её движение в непрерывности смены значимых мгновений и деталей, которые, собираясь в калейдоскопический поток, погружают зрителя в стихию многокрасочной реальности» [43].

Чтобы информация стала познаваемой через форму фильма ее необходимо пронести через «накладываемые культурой когнитивные фильтры» - нарратив, риторика, экранные коды [44]. При этом экран уравнивает реальность и авторскую интерпретацию таким образом, что в итоге произведение становится откорректированным отражением объективной и субъективной реальности.

Телевидение напрямую связано с развитием документального кино, стремящегося к натуралистичности и реалистичности в передаче информации через аудиовизуальную коммуникацию начиная с «Киноглаза» Дзиги Вертова и хроники событий, которые транслировались перед показом фильмов в кинотеатрах. Именно тут формируется философия телевидения – погружение зрителя в виртуальную реальность происходящих на экране событий.

Интерпретация реальности телевидения отличается от интерпретации кинематографа и автору документального кино необходимо органично сочетать на экране документальные и художественные видеоматериалы в рамках одной истории, что приводит к использованию сложного монтажа. Для телевидения характерен коллаж – соединение разнообразных по содержанию компонентов. В этом также выражается специфика аудиовизуального языка телевизионного документального фильма.

Социальная роль телевидения заключается в том, что оно содействует развитию гражданского общества; влияет на нравственное состояние личности; отвечает за эстетическую культуру общества; формирует экранную среду, отражающую реальность. В отличии от кино телевидение отражает, а не изображает жизнь. При этом отражение жизни на телевидении видится очень симптоматичным, потому что именно правдивость и объективность такого отражения и демонстрирует на каком этапе развития политическая самоидентификация общества находится прямо сейчас [42, с. 24].

Таким образом, телевизионный документальный фильм как форма публицистической интерпретации реальности существует на телевидении. Однако сегодня наблюдается ряд кризисных ситуаций телевизионного документального кино, детерминированные столкновением старых традиций и новой аудитории, привыкшей к мобильным и мультимедийным приемам повествования.

Режиссер Асия Байгожина отмечает, что неигровое кино в Казахстане находится в телевизионной нише и приобрело черты мобильности и динамичности, однако «... утратило «родовые» и характерные черты: фильмы современного ТВ строятся как передачи – по законам журналистики, а не кино как искусства» [45]. Казахстанские медиакритики низко оценивают документальные фильмы на телевидении. Так фильмы о событиях января 2022 года были раскритикованы на профессиональном сайте «Новый репортер» за поверхностное отражение уже известных событий и отсутствие даже попытки провести анализ или найти истории, рефлексиирующие с пережитыми трагическими событиями.

Другой проблемой телевизионного документального фильма является ориентированность на слово, в то время как изображение играет роль необязательной иллюстрации. Синтезом «человека слушающего» и «человека смотрящего» называют стадией постнеокультуры. «Поскольку в телевизионную речь устная форма превалирует над письменной, телевидение является преимущественно интерактивным типом вещания. Публицистический стиль и элементы разговорности, делают телевизионную речь чрезмерной раскованной» [46]. Авторы предпочитают вставлять кадры с интервью специалиста вместо того, чтобы показать проблемы в кадре. Активное использование интервью в документальных телефильмах объясняется ложным представлением об убедительности и достоверности такой информации. Кульшара Айнагулова и Катеш Алимбаева оправдывают использование интервью только в случае его включения в драматургическую концепцию, называя его сугубо телевизионным приемом [21, с. 150].

Активное использование клише на телевидении сказывается на восприятии документального фильма, когда зритель устает от повторяющихся образов и не следит за происходящим на экране, заранее предполагая, что ему покажут. Артефакты массовой культуры – упрощенные архитипы и понятные многим ценности – отражаются и на телевидении, что сказывается на упрощенную репрезентацию «телевизионной художественной и документальной формы, языково-речевой практики, смыслов и понятий, их интерпретаций, ценностных категорий, воспроизводимых на экране» [23, с. 70].

Проанализировав научную литературу, были определены причины кризиса документального фильма в Казахстане. В первую очередь спад популярности у авторов и уровня доверия у зрителей к документальному фильму связан с резким и неуправляемым переходом с плановой экономики Советского периода на рыночную, где рентабельность медиапродукта становится главной характеристикой. В период активного развития и формирования документального фильма в Казахстане параллельно существовали две студии – Казахфильм и Казахтелефильм, на которых создавались в том числе документальные фильмы соответственно для большого и малого экрана. В каждой студии существовали свои режиссеры и темы. Законы коммерческого телевидения отразились на трансформации телевизионного вещания независимого Казахстана. Было нерентабельным держать целую студию документального кино.

По мнению Кульшары Айнагуловой и Катеш Алимбаевой телефильмы переходного периода характеризовались поверхностным неисследовательским панорамированием внешних признаков ситуации и отсутствием раскрытия явления. Критике подвергается скупость киноязыка и штампы в приемах авторов. Тематические штампы составляют одну из важнейших проблем телевизионного документального фильма по мнению исследователей. Например, фильмам о природе характерен кинопейзаж, а если фильм посвящен сельскому хозяйству, то авторы используют образы изобилия. Патриотические фильмы или фильмы, посвященные национальным праздникам, сопровождаются бегущими по степи скакунами, кадрами главных достопримечательностей страны.

Герои «перестроечных фильмов» в основном – это люди неблагоприятных судеб. Конфликт в таких фильмах строится на проблемах и недостатках экономического устройства, работы предприятий, системы образования и пр. Однако не во всех фильмах 80-90-х имеется анализ и эмоциональное наполнение. Чаще всего «модные темы» раскрывались поверхностно. Главной задаче авторов было поднять запретную ранее тему и «на смену однообразному потоку фильмов, воспевающих факт, появились фильмы, факт обличающие» [21, с. 157]. Примером поверхностной и однобокой трактовки проблемы авторы исследования называют фильм Владимира Татенко и Сергея Азимова «Самое дорогое», где попытка разобраться в злободневной и трепетной и чувствительной проблеме была сведена к громкому популистскому заявлению. На сегодняшний день мало что изменилось на телевидении в отношении приемов языка экрана в документальном кино. Упрощенность, серийность, периодичность стали для телевидения характерными чертами в построении драматургии документального фильма, однако, как отмечает Игорь Беляев, это играет не в пользу современного телевидения.

Для телевизионных фильмов характерно отсутствие или слабое присутствие драматургии. Часто драматическая кривая в телевизионном документальном фильме заменяется зрелищностью и шокирующим контентом. Эмоциональные манипуляции телевизионного документального фильма – громкая музыка, клиповый монтаж, приглашение медийных лиц – отвлекает от нарратива фильма, и таким образом теряет важные для документального фильма социально-значимые черты документальной формы – повествование, художественность и развитие социального дискурса.

«Документальный фильм – традиционно наиболее целостная репрезентация «правды» на экране – становится избыточным элементом в стилистическом единстве новостей и аналитики, в котором событийное наполнение подчинено драматургии политических сценариев, повторяемость кадров, фрагментация их на визуальные элементы позволяют демонстрировать смысла как процесс» [47].

Телевизионный документальный фильм претерпевает также кризис в жанрах в той же мере, как и все формы произведений в массмедиа. Такие жанры как очерк, эссе и зарисовка уходят на второй план, в то время как репортаж и журналистское расследование становятся все более популярными на

независимых телеканалов. Телеканал «КТК» транслирует и публикует на сайте фильмы-расследования скандальных и трагических событий. При структурном анализе этих фильмов была выявлена четкая привязанность проектов к телевизионному вещанию, что отразилось во встроенные в нарратив фильма перебивки с названием фильма и кратким повтором уже озвученного [48].

Жанр портрета и биографии на телевидении встречается чаще всего, исследователь кино Макат Садык (Мақат Садық) характеризует документальные фильмы на казахстанских телеканалах как кинопортреты, которые чаще всего заказывают известным личностям или юбилеям учреждений. Также автор указывает на организационные проблемы, которые также мешают развитию документального телефильма. Около 20% бюджета фильма на каналах уходит только на аренду эфирного времени, и чаще всего трансляция фильма приходится на утро или день, когда большая часть аудитории не находится у телевизионных экранов. Все это приводит к торможению отрасли и ослабеванию творческой базы. Причины по которым телевизионные каналы Казахстана не снимают высокобюджетные документальные фильмы Макат Садык видит в следующем: телеканалам не выгодно нанимать на постоянную основу таких специалистов как сценаристы, режиссеры, операторы, звукорежиссеры, для которых нужна высокая зарплата и постоянная работа; так как каналы настроены на улучшение новостных редакций, авторские передачи и документальные фильмы финансируются по остаточному принципу; на написание и монтаж документального фильма уходят месяцы, а съемки длятся долго и не могут войти в график эфирных телеканалов. Скорость и урезание бюджета делают документальные фильмы на телевидении посредственным продуктом, который не может удовлетворить современную аудиторию.

Макат Садык обращает внимание на угрозу для телевизионной культуры со стороны финансовых махинаций среди создателей документального кино, которые выигрывая гранты на финансирование документальных фильмов или пропагандистских роликов, не выводят их в эфир, и не смотря на то, что статистика Казахстана утверждает, что ежегодно в стране выходит в среднем около 200 документальных фильмов, широкая аудитория их не видит.

Еще одной большой проблемой в документальном кино Казахстана является дефицит специалистов, работающих на национальном языке: «Раньше документальные фильмы снимались только на русском языке, а потом переводились на казахский. Это общее правило, так как принято говорить, что сценаристов, пишущих на казахском языке, не бывает. Значит, нужно обратить внимание и на эту профессию. Иногда, когда сильных писателей просят написать сценарий на определённую тему, они отказываются, говоря: «Я не умею писать сценарии» [49].

Форматный или «продюсерский» документальный фильм Ксения Шергова относит к «китчу» или трэшу, под которыми исследователь подразумевает продукт, содержание которого определяют опыт и культуры повседневности. Исследование реальности в таком фильме протекает в рамках системы «человек-быт». На экран попадает «сенсационный и экстремальный

материал, отвечающий патологическим и извращенным вкусам», обращенный на проблемы телесного «низа». Трэш-документальный фильм ставит перед собой цель – развлечение, что не сходится с зарождением трэш направления в Америке 70-х годов, когда «китч» был формой протеста и попыткой исследовать современный мир. Популизм и конформизм отрицательно влияют на документальный фильм на телевидении, потому что мешает объективному развитию реальности, подстраивая ее под заказ. Примеров вопиющего случая манипуляции и пренебрежения объективной реальностью является фильм «Секрет», который распространялся как нечто важное, необходимое для просмотра и позиционировался как документальный фильм, а на деле был популистской манипуляцией.

Герц Франц называет документальный фильм искусством образной публицистики, и указывает на необходимость зрелищности, выразительности и художественности фильма [50]. Беляев выделяет четыре категории зрелища на экране: действительность в форме действительности, действительность в форме сознания, сознание в форме действительности и сознание в форме сознания. Первый тип зрелища характерен для телевизионной программы, остальные три – телевизионному кино. Таким образом, в формах телевидения важна зрелищность, которая в документальном фильме не является обязательной, в то же время драматургическая основа и целостность документального фильма как произведения не характерна для программы и шоу, созданных серийно и по определенно-установленному продюсером формату. Зрелищность телевизионного эфира в 1968 году Всеволод Вильчек охарактеризовал как что-то неотделимое от реальности, превратившее саму реальность в язык, который помогает обществу понять само себя; и зрелищность направлена на зрителя. При таком условии телевидение трансформируется из простого медиа в интеллектуальный обряд, через который зритель эстетически воспринимает и осмысливает реальность.

Особенностью телевизионного документального фильма на современном телевидении Казахстана стала его ангажированность в зависимости от ценностей идеалов, которые передает определенный телевизионный канал. Так, на государственных каналах чаще встречаются пропагандистские фильмы на политические темы, на частных каналах – скандальные темы и расследования. Рынок медиа диктует условия для телевидения, которому в первую очередь необходимо думать о том, как привлечь на свой канал аудиторию, поэтому темы программам подбирается не только актуальные (например, фильмы к определенным датам), но и резонансные (способные передаваться по сарафанному радио).

Казахстанский исследователь Максат Садык пишет о том, что современное телевидение не освещает передовые идеи и не может подняться выше массового развлечения, что в свою очередь приносит финансовые сложности компаниям. Современная аудитория формируется в условиях информационного общества, развития медиаграмотности на уровне международного образования, поэтому оставаться при стратегиях развития телевизионного вещания начала 2000-х годов уже нельзя. Широкий доступ к

разного рода аудиовизуальным произведениям через интернет подталкивает телевидение искать способы разнообразить привычный контент. Документальный фильм с его творческим и социальным потенциалом может быть одной из форм полной интеграции телевидения с интернетом.

На современном телевидении наблюдается разрыв между техническим и творческим развитием. Социальная среда требует креативных идей, которых на телевидении недостаточно. Вместо советской режиссерской (модернистской) парадигмы создания уникального экранного продукта на телевидение независимого Казахстана пришло продюсерская (постмодернистская) модель, ознаменовавшая переход к коммерческому телевидению. «Установка на обязательную новизну, новаторство и, как следствие, - завершенность произведения, максимальную исчерпанность темы оказались заменены ставкой на незавершенность и возвраты к поздравляющему сценарию экранного действия» [51]. Последствия такого разрыва негативно сказываются на имманентной связи «телевидение-аудитория», теряется новизна, оригинальность производство смыслов, что «... пагубно сказывается на психологическом и ментальном состоянии ее участников, в данном случае общества» [52].

Причиной творческого кризиса документального кино на телевидении Ксения Шергова называет отсутствие информации об аудитории и ее жизни, интереса в этой информации со стороны авторов и заказчиков документальных фильмов. «Что в свою очередь лишает телевизионную документалистику её основной черты: импровизационности, непосредственного соприкосновения с реальностью во всей ее непредсказуемости» [47, с. 124].

Разрыв телевидения и аудитории в отношении документального фильма можно проследить, анализируя формат документального фильм на телевидении, постепенно восстановив каким образом он сформировался и на каком этапе потерял связь с большей частью аудитории. Документальный телефильм начал формироваться во времена видеозаписи, поэтому Беляев пишет, что профессиональный телевизионный фильм был оторван от эфира, из-за чего телевизионный документальный фильм потеряли контакт со зрителями.

Шергова отмечает в современной истории телевидения процесс становления эстетики телевизионного документального кино, который проходит на фоне требований со стороны продюсеров телевидения и бизнеса кинематографа. Коммерческая природа телевидения и кино требуют от документального фильма гарантированной прибыли, поэтому эксперименты возможны только в рамках проверенных временем форматов.

Формат на телевидении представляет собой рамки, в которых строится картина действительности телевизионной программы. Формат определяет процесс создания программы, процесс восприятия ее зрителем, модель реальности по законам массовой культуры. Формат – это ритуал, который создается на долгое время и может быть товаром. Тут продумывается не только порядок действий и эпизодов, но и внешний вид студии, ведущих и даже рекламная интеграция.

Для формата важен продюсер, а не автор, хотя творческая составляющая в формате присутствует. Продюсер телевидения выбирает подходящий для темы и задачи формат, создает его заново или берет уже проверенный временем. К примеру сериал-антология – это хорошо зарекомендовавший себя формат в игровом и неигровом кино, и отличается разными вариациями историй на одну тему. Для антологии характерен выбор единого стиля в оформлении отдельных серий и общего посыла всех произведений. Примером можно взять цикл документальных фильмов, созданных по заказу «Казахфильм» для национального телевизионного эфира «Большая страна – большая семья» в 2017 году, куда вошли такие документальные фильмы местных авторов как «Наири» Кайши Рахимовой, «Потому что люблю» К. Бердимуратовой и К. Абдельдиновой Камиллы Абдельдиновой и Камилы Бердимуратовой, «Гармония оттенков» Евгения Лумпова, «С чего начинается Родина» Еркедулана Бектурова и «Пацаны зовут его Батя» Айнур Ахметжановой. Все фильмы сняты в разных стилях и жанрах, объединяет их концепция развития независимости и влияние личности на изменения вокруг себя. Еще один распространенный формат телевизионного эфира – это эксперимент. Автор или отобранные герои проходят испытание и фиксируют победы и поражения, с которыми сталкиваются во время съемок. Такой формат похож и на метод наблюдения, и на рефлексия автора. Сэлфи-съемка с распространением миниатюрных мобильных камер становится основой такого рода фильмов [53].

Различие формата и жанра заключается в том, что формат включает в себя жанр, и даже синтезирует в себе разнообразные жанры, при этом он является коммерчески используемым продуктом. «Взаимосвязь формата и жанра рождается «во взаимодействиях трех сторон: продюсера или заказчика, автора и зрителя» [18, с. 66]. Большую часть аудитории телевизионного документального фильма по мнению Ксении Шерговой составляют люди среднего возраста, которые воспитаны на «желтой документалистике», то есть на зрелище, скандалах и интригах, поэтому телевидение не стремится менять качество документальных фильмов, ориентируясь на вкусы аудитории. Сергей Мирошниченко отмечает, что телевизионную аудиторию во многом формируют рекламодатели, для которых нужна легко внушаемая аудитория.

Анализируя современную аудиторию телевидения, выделяется «ведущая социальная среда» [42, с. 115], в которую входят те, кто избирательно смотрят телевизор и активно пользуются интернетом. Обеспеченные люди, свободомыслящие, с либеральными взглядами, отличающиеся гибкостью мышления – так описываются исследователями такие пользователи. Зрительский фактор так же, как технические условности телевидения влияет на жесткие форматные требования. Прайм-тайм, праздники и ритуалы воспринимаются на телевидение как формообразующие признаки формата. Возможности интерактивности эфира, скрытая реклама, стиль и образ ведущих, дикторов для документального фильма – все диктуется вкусами и предпочтениями аудитории. Документальный фильм на телевидении должен отвечать потребностями целевой аудитории, поэтому эксперименты на телевидении происходят редко.

Повседневность в документальном фильме на телевидении приобретает условное отражение, потому что подчиняется правилам телевизионного вещания, а именно согласованности с рекламными блоками, направленности на целевую аудиторию и политику канала. В свою очередь политика канала и реклама зависят от аудитории телеканала, поэтому именно изучение аудитории телевизионного канала и ее паттернов (темы, время просмотра, политические взгляды, географическое положение, демографические признаки) влияют на формирование и выбор формата.

Телевизионный документальный фильм отвечает также принципам инфотеймента – подачи информационного материала через развлечение. Инфотеймент возник в результате естественного синтеза информационной, коммуникационной и массово-развлекательной составляющих. Для явления инфотеймента характерно клиповая форма монтажа, основанная на клиповом мышлении аудитории.

Клиповое мышление современной аудитории телевидения обусловлено его мозаичной природой. Четкая структура телевизионной сетки вещания построена таким образом, чтобы зритель не переключился на конкурирующий канал. Это значит необходимо как можно чаще менять эпизоды, готовить зрителя к выходу на рекламу и затем на обратное возвращение к программе. Многие форматы документального кино на телевидении также построены на принципе мозаичности и четко разделяются на 3-4 эпизода, в которых есть напоминания, о чем фильм и о том, что было в предыдущей части, которую зритель мог пропустить или забыть во время рекламного блока.

Под клипом понимается характерная черта телевидения, который можно рассматривать и как отдельный экранный язык художественного телевизионного вещания. Он представляет собой высшую точку возможностей вертикального монтажа Сергея Эйзентштейна, то есть подчиняет смысл и идею произведения ритму и музыке. Клип порождает клиповое мышление, отражающее разорванное сознание современного человека с высоким дефицитом внимания. Клип сознательно разрушает целостность произведения и предлагает части для конструктора, собрав который каждый зритель получит свою версию послания.

Клиповый монтаж как сформировавшийся метод обработки результатов съемки появился на телевидении в 1990-х годах наряду с коллажным, но в отличии от него клиповый монтаж создал свои принципы работы с выразительными средствами. Он не стремился к тому, чтобы передавать реальную жизнь и включал в себя стремительный ритм изображений, связанных друг с другом тонкой логикой или совсем без логики. Также для клипового монтажа характерна яркая конкретизация на отдельном составляющем изобразительном элементе, где каждый кадр имеет свое отдельное значение, представляет собой отдельное аудиовизуальное послание.

Для клиповой культуры становится важным создание емкого запоминающегося образа, который потенциально может стать мемом – то есть культурным кодом, на основе которого могут появляться похожие или совсем не похожие произведения. Из-за такого сжатия информации в рамки нескольких

образов, меняется и восприятие информации аудиторией. Телевидение через клиповость в монтаже и построении сетки вещания создает идеологию, эклектичную и разнообразную. Образы ведущих, медийных лиц и событий на телевидении используются для формирования все новых и новых посланий, которые при ежегодном повторе формируют определённое отношение аудитории. Так, образ Андрея Малахова как ревнителя справедливости соответствует образу ток-шоу с детальным разбором скандального события.

С одной стороны телевидение спровоцировало рост гражданского участия, сформировав экранную массовую коммуникацию, язык которой стал быстро понятен аудитории, однако с другой стороны, властные структуры, поняв силу влияния экранного образа в манипулятивных действиях, сознательно строят политику через телевизионные образы. Очень часто эти образы направлены в прошлое, и редко в них отражается современная действительность. Александр Пронин отмечает, что первоначальной задачей телевидения было отражение хода времени и фиксация современности в истории. Однако в то время, как с информационной функцией справляются новостные передачи, а аналитическая журналистика направлена на пояснение событий, телевизионное документальное кино направлено на изучение артефактов и событий диахронной коммуникации. Ксения Шергова пишет, что телевизионное документальное кино перестало быть «окном в мир», а стало «окном в прошлое».

Построение телевизионной сетки вещания напрямую влияет на телевизионный документальный фильм. Для того, чтобы попасть в праймтайм документальный фильм должен либо соответствовать политике канала, либо раскрывать острую актуальную проблему. В научной публикации автора диссертации «Телевизионный формат документального кино: особенности, достоинства и недостатки» были выявлены черты форматов документального кино: узкая аудитория, отвечающая маркетинговому запросу, стандарты времени, аудиальное превосходство перед визуальным, возможности параллельного медиапотребления [54].

В послевоенный период, конца 40-50-х годов, хроника еще имела престиж несмотря на то, что телевидение начало распространяться с большой скоростью. Широкий охват аудитории, сила эмоционального восприятия и интерактивности телевидения стали причинами развития документального фильма сначала как информационного и просветительского направления, а затем как средства политического заявления.

Телевидение к тому же все еще остается важным каналом трансляции нарративных документальных фильмов. «Как наиболее значимый из агрегатов потока актуальной информации оно обеспечивает устойчивое функционирование дискурсивной практики публицистического кинонарратива, «фильтрует» контент, следуя прагматике, диктуемой властью масс-медиа, удовлетворяя, с одной стороны, претензии и компетенции «дискурсивного общества» авторов, а с другой, когнитивные потребности массовой аудитории, нуждающейся в приобретении опыта и постоянном подтверждении своей идентичности» [1, с. 219].

Документальный фильм рассматривается на телевидении через призму различных жанров. Исходя из необходимости определить место жанров телевизионного вещания в 60-80-е годы крупный советский исследователь телевидения Рудольф Борецкий предложил классификацию телевизионных жанров на основе печатной журналистики (информация – видеосюжет, отчет, выступление, интервью, репортаж; аналитика – комментарий, обозрение, беседа, дискуссия, ток-шоу, пресс-конференция, корреспонденция, передача; художественные – очерк, зарисовка, эссе, сатира), где документальный телефильм был вынесен за скобки и не причислен даже к художественной публицистике.

«Первоначальная дифференциация телевизионных программ предполагала жесткое разделение на телевизионную журналистику и телевизионное искусство» [42, с. 60].

Различие телевизионных форм и жанров от документального фильма заключается в разнице отношения к пространству. Телевизионное пространство тяготеет к расширению в отличие от фильмического пространства, которому свойственно ограничение реального пространства в рамках кадра. Ксения Шергова видит отличие телевизионного фильма от кинофильма во второстепенности изображения на телевидении. Суть происходящего на экране можно понять из комментария, поэтому аудитория телевидения может не выходить из повседневной среды и воспринимать телевизионный фильм в фоновом режиме. Таким образом, фильм как форма повествования посредством языка экрана необходимо рассматривать отдельно от таких форм как телевизионная передача (программа), репортаж (жанр), очерк и эссе.

Марина Голдовская выводит характерные черты фильма как художественного целого. Первая черта – это преобладание изображения над словесностью «... основная эстетическая информация передается через изображение (даже в тех случаях, когда фильм строится на интервью, словесная информация воспринимается в соответствии со зрительной, каковой в определяющей мере и формируются наше отношение к герою» [55].

Второй чертой по мнению исследователя является монтаж, который организует фильм по смыслу, эмоциям, композиции и ритму. Третья – предельно высокая информационной насыщенности.

Исходя из тезиса, что телевидение – это своего рода собеседник аудитории, можно выделить дискурсивный характер телевизионного вещания и выделить жанры телевизионного дискурса, которые выражаются в теледебатах, ток-шоу, реалити-шоу, телеиграх, викторинах, конкурсах, теле-инструкциях, телемагазинах, телешколах (что стало особенно актуально в Казахстане в период пандемии коронавируса 2020–2021 годов), теле-расследованиях, кулинарных программах и др. Развитие социальных и политических тем на телевидении отразилось и на документальном фильме, который в определенный период становления телевизионного вещания исследователь Прожико называет «политическим фильмом» [43, с. 184] именно из-за телевизионного дискурсивного влияния на фильм.

Для телевизионного программирования и построения драматургии отдельной передачи стало определяющим смещение повседневности и креатива, что отразилось на зрелищности телевизионного эфира – отраженная телевидением повседневность стала развлечением и ритуалом для аудитории.

«Документальные фильмы снимались методом длительного наблюдения (или социологического наблюдения), что тоже должно было создать иллюзию повседневной жизни в формах телезрелища. Длительное наблюдение потребовало длительного показа, и подобные фильмы стали многосерийными. Потом по этой модели стали делать постановочные фильмы (в частности, «мыльные оперы»), ставшие одним из любимейших развлечений сначала американцев, а за ними и зрителей всего мира» [21, с. 20].

Телевидение перерабатывало со временем жанры документального кино, превратив их в форматы вещания. Видовые фильмы становятся со временем программами о путешествиях, хроники – новостными выпусками, кинонаблюдение – репортажами с места события и так далее. Фильм как форма также формируется на телевидении, и тут со временем происходит четкое определение телевизионного форматного документального фильма. Для него характерно определенное время – от 45 до 52 минут, первенство и акцент на текст, а не на визуальное составляющее. Телевизионный документальный фильм рассказывает, а не показывает историю, что приводит к опасениям многих исследователей, которые можно сравнить с позицией режиссеров в эпоху появления звукового фильма. Тогда многие из авторов констатировали смерть кино как искусства, так как звук и закадровый текст поясняют смысл истории, и трудится над визуальным рядом нет необходимости.

Важным для развития документального фильма в целом, и на телевидении, в частности, является определить границы формы фильма, отделить его от близких жанров нонфикшн на телевидении – новостной программы, аналитической и развлекательной передачи, интервью, репортажа, эссе и очерка.

В первую очередь стоит обратить внимание на новостную программу, которая стала в свое время логичным продолжением развития кинохроники. Казахстанский исследователь телевидения Максат Садык пишет, что телевидение отражает повседневную жизнь зрителя, и многие не поверят, что землетрясение было в их городе, если о нем не скажут по телевизору.

Родоначальница телевизионных новостей – кинохроника – появилась как форма фиксации реальности в ответ на запрос аудитории в киноаттракционах. Публика Парижа, а затем и всего мира желала увидеть места и события далеких стран, восстановить эмоциональные переживания по каким-то причинам пропущенных событий или пережить их снова. «Так, из выбора предмета для съемки, то есть путем тематического расслоения, родилась кинохроника» [19, с. 50].

До появления телевидения кинохроника переосмысливалась, изменялась, выступала основой экспериментального документального кино и прямой пропаганды. Дзига Вертов считал, что кинохроника формирует мировоззрение и правильный взгляд на реальность, которую нужно показывать особым

образом. При этом формируется и шаблон построения информации в кинохронике, который, по сути, работает и сегодня в новостных блоках: «первыми идут политические события, затем сенсационные и экзотические сообщения, в финале располагаются сюжеты о спортивных соревнованиях. Одновременно с созданием тематического канона киножурнала осваиваются и простейшие приёмы монтажа, ибо разнохарактерный хроникальный материал должен был унифицироваться в целостное экранное пространство киножурнала» [23, с. 8].

«Хроникально-документальная кинематография Казахстана, возникшая значительно раньше художественного кино республики, развивалась от простой фиксации фактов и событий жизни к образно-публицистическому показу, к большим поэтическим обобщениям» [56].

Сегодня хроника в первую очередь воспринимается как визуальный документ из прошлого, который используется как цитата или иллюстрация в документальном фильме. Так, например, в учебном пособии Сергея Борисова «Технология создания документального фильма» хроника рассматривается в большей степени как архивные кадры, на которых запечатлено время конца XIX века – начала XX века [57]. Ирина Кемарская указывает на проблему, возникшую с использованием хроники в цифровых фильмах. Черно-белая хроника не сочетается с высоким разрешением современного кадра, и ее место вполне «органично заняла компьютерная графика, в виде как относительно сложных анимаций, так и простейших ее элементов» [51, с. 72].

Новостные сюжеты четко отвечают на вопросы – что, кто, когда, почему. В документальном фильме помимо факта важны настроение и контекст, в котором визуальный документ воспроизводится. Так в фильме Михаила Рома «Обыкновенный фашизм» хроники фашистской партии в контексте закадрового авторского текста приобретают совсем не тот смысл, который закладывали в них хроникеры. В фильме Александра Сокурова «И ничего больше» сцена с солдатом, выглядывавшим из-за дерева, используется как метафора, а не как факт. Зрителю не важно, что это за солдат, как его зовут, на каком моменте он был заснят. Важен его взгляд и движение в контексте окружающих сцен из хроники.

Телевизионная программа новостей, получив свое начало от кинохроники, формируется в отдельное направление нонфикшн со своей системой жанров и форматов [58]. Сформировавшийся на новостном телевидении жанр «без комментариев» включает в себя прямое отражение жизни. Однако не все исследователи телевидения согласны с точностью и объективностью данного жанра. «Без комментариев» – это отдельный блок, жанр новости, который включает в себя отображение события без вербального сопровождения и монтажа. Обычно этим жанром передают события, которые не нуждаются в пояснении так как либо уже достаточно об этом сказано, и теперь людям предлагают увидеть свидетельство, либо потому что нечего сказать, так как даже журналисты не владеют достоверной информацией. С одной стороны, этот жанр является своего рода отображением концепций прямого кино, потому что автор видео тут никак не влияет не на события, ни на их восприятие.

С другой стороны, отсутствие понимания контекста и масштаба события может повлиять на восприятие материала ошибочно, тем самым теряя важную коммуникационную функцию.

Связь кинематографа и телевидения поддерживается зарождением отдельных форм, которые реализуются на современном телевидении. На современном телевидении сформировались формы аудиовизуальных произведений, которые были основаны на приемах документальных фильмов, и многие из них ошибочно могут быть обозначены как документальные, но при этом таковыми не являться. Эти формы – программа и шоу. Телевизионное шоу, получившее распространение в эфире с 1990-х годов берет свое начало с кино-аттракционами конца XIX – начала XX века, для которых было характерно представление зрителям сенсационные зарисовки экзотических и необычных изображений повседневной жизни. Аттракцион был целенаправлен на рекреационную функцию – позабавить, удивить, шокировать. В его задачи не входило анализировать и оценивать ситуацию, то, что наблюдается сегодня на телевизионных шоу.

Лиана Малькова в статье «Девальвация документальности: фильм и ток-шоу в общественно-политическом телевидении» ток-шоу рассматривает как альтернативную и/или гибридную форму. Ток-шоу повышает свою визуальную привлекательность за счет целостности, однако, в то время как целью шоу является показать зрелищное или нестандартное событие или явление, то для фильма характерна привязанность к актуальным явлениям современности даже если они происходили в прошлом или не представляют собой шокирующие, выбивающие из обыденности явления.

Важной частью документального кино на телевидении является разделение на документальный фильм как художественно-публицистический, драматургический жанр; и на документальную передачу с аналитическим уклоном и объективным повествованием.

Светлана Уразова, включая документальный фильм в классификацию жанров телевизионного контента, относит его к типу культурно-просветительской передачи. Согласиться с таким заключением сложно, потому что фильм в отличие от телевизионной передачи – целостное произведение, цель которого показать картину мира целиком, создать впечатление, что в нем заключена вся реальность. Передача же – это часть реальности, одно из составляющих целое.

Передачи представляют собой связанный с определённым днем и событием эфир – прямой или в записи, так же, как и фильм, посвященный одной теме. И в фильме, и в передаче зрители воспринимают экранную реальность по-разному, однако передачи входят в тематически или концептуально единый процесс программирования сетки телевизионного вещания. Передачи не может быть оторвана от сетки вещания, в отличие от фильма, который как может входить в единый концепт, так и выходить за его рамки.

Например, в новогодний эфир может быть включен документальный фильм о важном событии года или в память о знаменитом человеке, или

биография в честь юбилея, что будет выходить за рамки новогоднего эфира. Передача не может выбиваться из сетки вещания, и в новогодние праздники все передачи будут посвящены именно текущему празднику.

Важное различие между передачей и документальным фильмом составляет прикладное значение первых. Многие телевизионные передачи направлены на вопрос «Как что-то сделать?», что соответствует скорее задачам обучающего или информационного фильма, но не документального.

Как для фильма, так и для передачи характерна центральная позиция фигуры автора. Автор передачи ставит перед собой социальные задачи, как говорилось выше скорее прикладного характера, но при этом, отражающие действительность. Но если для передачи важно не просто демонстрация позиции автора, но и его непосредственное присутствие, в документальном фильме присутствие автора не обязательно, оно может быть опосредованным или вовсе отсутствовать.

Общим местом у телевизионной программы и документального фильма будет направленность на общественный запрос. Документальный фильм может и развлекать, и радовать, но при этом его риторические усилия будут направлены на убеждение. Одновременно с удовлетворением эстетического сознания, документальный фильм воздействует на социальное сознание зрителя.

Для телевизионных программ важными характеристиками являются цикличность, периодичность и многосерийность, обеспечивающие постоянное внимание аудитории, создающие привычки телесмотрения и поддерживающие ожидания аудитории. Телевизионный документальный фильм также приобрел данные характеристики, сформировав документальный сериал, получивший сегодня популярность благодаря стриминговым каналам, где большую долю занимают сериалы-расследования и биографии.

Формат сериала приобретает популярность и потому что является своего рода гарантом того, что аудитория вернется смотреть продолжение истории, и потому что с четкой программой выхода серий продюсеры телевидения могут строить рекламную стратегию для данного проекта и следить за рейтингом. Игровое и неигровое кино форматирует сериал под свои необходимости, превращая нишевую форму аудиовизуального контента для определенной группы целевой аудитории в популярный формат контента телевидения и сетевидения для разнообразной аудитории. Документальные сериалы также претерпевают свой этап расцвета в большей степени в сети интернет.

Документальность событий до определенного времени была сильной частью телевидения, однако телевизионные шоу, где прописывается каждая фраза и провоцируется ситуация, политические пропагандистские телевизионные передачи, драматические сериалы со временем отодвигают документальность в новостной блок, который сохранился не на всех каналах. Развлекательные каналы отказываются от новостного блока и новости становятся отдельным направлением на телевидении, возникают отдельные телеканалы с круглосуточной передачей новостей. Документальность становится скорее стилистической чертой для приобретения большей

достоверности. Так, например, построены реалити-шоу, в которых, герои находятся в продуманных условиях и высказывают свое мнение и реакции через интервью, склеенные при монтаже с теми событиями, на которые реагируют или комментируют герои шоу. Реалити-шоу строится по ставшему классическому сценарию, где часть героев претерпевает разительные изменения, определенная часть по различным причинам не справляется с испытанием и выбывает из шоу, а часть героев создает конфликтные ситуации, которые держат аудиторию в напряжении, и провоцирует смотреть продолжение. Профессиональные, психологические и тематические испытания становятся основой реалити-шоу, где не всегда прописывается роль и нанимаются актеры, но всегда учитывается необходимость разнообразия типов, образов, за счет которых будет проще строить драматургию всего проекта. Безусловно для реалити-шоу большую роль играет личность ведущего и судьей. Это также продуманные образы для достоверности, стилизованной документальности «театрализованного» представления шоу.

Фильм представляет собой сжатый материал, в котором информации на единицу времени больше, чем у передачи. Даже при условии записи передача все еще остается верна традициям живого эфира и соответствует темпоральному впечатлению, то есть время передачи равно времени предоставляемого эфира на телевидении. В фильме это время может сокращаться или растягиваться в зависимости от замысла и творческой цели автора.

Под телевизионным искусством подразумевались разнообразные формы документальности и публицистичности экрана, который чаще встречается в разнообразных исследованиях как киноочерк. Очерк отличается по структурным и функциональным качествам. В годы интеграции кино в телевизионный эфир его обозначали как киноочерк – публицистический фильм, синонимичный понятию документальный фильм, но на телевидении.

Началом жанра киноочерка Марина Голдовская называет первые телевизионные рассказы, иллюстрированные репортажной снятыми кинокадрами, которые монтировали с макетами, схемами и фотографиями. Марат Барманкулов описывал очерк как документальное и высококлассное произведение, в основе которого образ реального человека, в которого зритель верит, потому что этот человек есть в реальности. Очерк был направлен на раскрытие положительных черт человека, и касался одного или нескольких его ролей в жизни общества. Портретный фильм в отличие от очерка включает в себя широкий спектр образа человека и затрагивает в том числе темную и серую зоны личности.

Марат Барманкулов, отмечает умение авторов очерка использовать факт для раскрытия способности человека открываться камере в момент съемки. Все это свойственно для портретного фильма, и сравнивая фильм с полноценным реалистичным и символическим портретом, очерк можно пояснить через набросок, скетч или портретную фотографию в моменте.

Интервью и репортаж в журналистике рассматриваются и как отдельные жанры, и как методы. Оба эти метода формировались и развивались на

телевидении, и привнесли в документальное кино публицистичность и риторику, которая связала кинематограф и телевидение. Жанр интервью на сегодняшний момент фундаментальный и базовый для журналистики, в том числе телевизионной. Диалог, который наблюдает аудитория, представляется как доверительная беседа, герой интервью обособляется как важная социальная фигура, к словам которой стоит прислушаться. Интервьюеры – журналисты и ведущие – также являются героями интервью как жанра, потому что именно через призму их вопросов и восприятия аудитория рассматривает человека, проблему и явление.

Также интервью является методом сбора и демонстрации материала. Разделение интервью строится на основе отдаления его от метода к приближению его к жанру. На телевидении это: интервью, блок в программе или передаче (отрывок, в котором демонстрируется свидетельство или продвигается идея через разговор), полноценное интервью с определенной целью – рассказать историю, создать портрет или расследовать событие.

В документальном фильме метод интервью распространен широко и в процессе ознакомления, исследования материала, и в процессе съемок. Часто интервью переформатируется в беседу для более живого общения или в вербалин – запись разговора в момент его ведения без подготовки и в контексте какого-то события или действия. Фильмы, основанные на интервью, могут быть, как и клишированные, когда интервью разных людей перебиваются закадровым поясняющим голосом, хроникой или другого рода иллюстрирующими материалами, и тогда задачей автора будет в первую очередь логическая последовательность рассуждений разных людей, а также плавные, незаметные переходы от одного интервью к другому с помощью языка экрана.

Также интервью может быть верным и интересным решением творческой задачи, как например в фильме Евгения Лупмова «Путь», где автор берет отрывки из интервью как отправную точку для сценария, а также использует только их для связывания и драматургии всего фильма. Благодаря голосу героя за кадром и его мыслям, зрительный ряд выстраивается в понятную для аудитории историю.

Следовательно, интервью может стать основой фильма, центральным методом, но выделять фильм-интервью как отдельный жанр документального фильма будет не верным, потому что как было сказано выше, у интервью могут быть разные цели, формы и функции, что не дает нам формировать устойчивый жанр в документальном фильме. Интервью – метод в документальном кино, так же как и репортаж.

Марина Голдовская к телевизионной публицистике относит репортаж, очерк и фильм. Телевизионные программы, репортаж и расследования можно рассматривать как публицистическое документальное кино, но не как документальный фильм, так как драматургия и цельность этих жанров не соответствует понятию фильм, но схожие приемы с документальным фильмом и авторская интерпретация реальности подтверждают документальную природу телевизионных жанров.

Репортаж исторически связан с журналистской профессией и берет свои корни у прессы, и во многом современный телевизионный репортаж можно сравнить с экранизацией художественного литературного произведения, в том контексте, как перекладываются образы словесные, в образы экранные.

В монографии «Новые аудиовизуальные технологии» фильм определяется как «репортаж с места событий», который создается по законам эстетики восприятия, согласно замыслу, заложенному автором. Однако документальный фильм не всегда основывается на конкретном событии и его засвидетельствовании. Рассматривать фильм-репортаж мы не можем по той же причине, что и фильм-интервью, метод репортажной съемки имеет разные формы и цели, используется скорее, как документирующий материал с высоким эмоциональным потенциалом.

В документальном кинорепортаже воспринимается скорее, как метод съемки, в то время как на телевидении репортаж – это полноценный и разнообразный жанр. Информационный репортаж направлен на формирование представления о событии, он также обозначается как событийный репортаж. Тематический репортаж раскрывает заявленную тему, не связан с событием, но создает эмоциональную вовлеченность через эффект присутствия.

Виктор Шкловский выделял репортаж как жанр, создающий иллюзию освоения пространства, ощущения потока жизни, с помощью которого создается образ действительности, похожей на кинообраз. Во многом телевизионный репортаж представляет собой часть, метод документального фильма: эффект присутствия, акцент на деталь, образность и диалоги – приемы экранного повествования, которые применяются как в документальном кино, так и в телевизионном репортаже, и характеризуют последний как отдельный жанр.

Документальный фильм использует документы и факты в авторской интерпретации, что придает ему силу голоса, которого нет у игрового или не документального фильма. Личная перспектива интерпретации исторически важного события или социально-важного явления преподносит историю эмоциональней, чем новостной репортаж. У телевизионных новостей также может быть голос, но он подвержен влиянию журналистских стандартов – объективности и точности. В репортаже важно не столько следование сюжету события, сколько эмоциональная рефлексия человека с камерой, выступающего активным заинтересованным свидетелем, а иногда соучастником события с камерой.

Анализ состояния документального фильма в Казахстане показывает какие проблемы остаются не решенными и только обостряются из-за трансформационных процессов в массмедиа. Сюда относятся: разрыв и дихотомия телевизионного документального фильма с документальным «арт-кино»; кризис тем на телевидении (распространение «датовского» кино); кризис языка кино; преобладание вербальной части над аудиовизуальной; кризис экономического обеспечения и кризис жанров.

Телевизионный документальный фильм выделяется как отдельный формат за счет особенности телевизионного вещания, что также отмечает и

российский исследователь телевидения Беляев. Природа материала для телевидения не только отвечает коммерческим, форматным и организационным потребностям телевизионного канала, но и по раскрывает внешний образ человека – его общественную и/или политическую роль, в то время как фильм обращается ко внутреннему миру – не то, что говорят, а то, что есть в действительности.

По существу, документальный фильм, как и все современное телевидение подвержено формату, из-за которого телевизионная кинопублицистика представляет собой суррогат, совокупность контента, который только маркируется как документальный и определяется установленными стандартами производства – фильм, цикл, сериал, детектив и т.д. Методы и границы конструирования и интерпретации реальности также определяются по формату, по коммерческой его эффективности.

Документальный фильм из разряда телевизионного искусства перерос в отдельный формат телефильма со своими особенностями и недостатками, которые остаются не решенными из-за культурного, экономического и жанрового противоречий. Однако современное телевидение во многом состоит из форматов, жанров и методов, основанных на документальном кино – новости, реалити-шоу, ток-шоу, интервью и репортаж.

Уменьшение творческого потенциала в применении технологий на телевидении приводит к тому, что на Казахском телевидении еще рано говорить об интеграции с интернетом, в то время как интерактивное/мультимедийное документальное кино исследуется и практикуется в мире. Интеграция документального фильма в телевизионное вещание можно сравнить с переходом телевидения в сеть интернет, в которой консолидируются как традиции телевизионного формата, так и опыт блога и дизайна.

Фильм – законченное композиционно выстроенное произведение, соответствует форматам того медиа, для которого было создано. Исходя из этой посылки мы можем рассмотреть отдельно формат телевизионного документального фильма, чтобы сравнить его с процессами трансформации, которые происходят с документальным фильмом в сети Интернет.

1.3 Сетевидение и интерактивный документальный фильм (i-doc): сравнительный анализ процессов формирования документального фильма на телевидении и в интернете

«Экранная культура» начала формироваться с появления фотографии, потому что дальнейшее технологическое развитие было нацелено сначала на то, чтобы оживить фотографию/изображение, а затем передать ее на расстоянии. Сложный процесс создания изображения сначала на физической поверхности (металл, стекло, бумага), а потом на специальной пленке упрощается с каждым веком, с каждым годом. И если Вилем Флюссер (Vilem Flusser) писал, что для распространения фотографии нужно только передавать из рук в руки карточки, то сегодня изображение вообще не нуждается в физическом носителе, она хранится на серверах и распространяется через цифровой язык, который по

сути своей не проще технологии первых запечатленных и движущихся изображений, но легкое в применении и презентации [59].

Смартфоны людей полны хроники настоящих событий - личных и общественных, прямые эфиры в социальных сетях полны образовательного, развлекательного и разрушающего видео-контента. Отложенная или прямая коммуникация интернет-пространства, развивающего «культуру экрана», постоянно влияет на всю систему медиа: аудитория смотрит радио и слушает газеты. Не обходят стороной изменения и документальный фильм, и как произведение искусства, и как публицистический жанр в журналистике.

«Телевизионное поколение», выступая лидерами мнений, выбрали самый простой для восприятия язык - визуальный и сформировали «культуру телесмотра», под которой подразумевается «мировидение через призму телевидения и навыки потребления визуальной информации» [59, с. 3-138]. Противоречие между увеличивающимся темпом жизни и усидчивостью перед экраном для телесмотра решил Интернет и мобильные сети. Начав просмотр видео на YouTube канале через компьютер, пользователь может продолжить его просмотр с нужного места через смартфон, а затем вновь через компьютер или планшет, синхронизировав все экраны между собой. Все для того, чтобы не останавливался поток визуального потребления информации.

Помимо легкой усвояемости визуального контента и быстрой доступности любого автора к видеокамере, интернет-коммуникации создают новую ступень диалога с экраном, характерной чертой которой является импровизационность и активность формирования самой связи человека и компьютера. Компьютер по Маршаллу Маклюэну (Marshall McLuhan) становится «расширением» человека в интеллектуальном, коммуникативном и экономическом плане [60]. Пользователь получает возможность узнавать, распространять, хранить, покупать, продавать и получать анализ своих действий. Умные технологии изучают пользователя, чтобы быть полезными - отсеивать ненужную информацию, и предоставлять только выбранную по логике алгоритма, решая тем самым когнитивную перегрузку. Видео текст при этом становится легким и быстрым средством коммуникации - видеозвонки как функция имеются у всех мессенджеров, а короткие видео стали базой для TikTok - социальной сети, состоящей из коротких видео пользователей.

В среднем взрослый человек имеет как минимум 2 экрана, через которые получает информацию: это экран телевизора и смартфона, не говоря об экранах компьютеров, планшетов, часов, рекламных баннеров и умной бытовой техники. Экран моделирует реальность, временная дистанция между событием и его трансляцией, субъективность интерпретации, намеренное или ненамеренное сокрытие, искажение действительности приводит к тому, что создается существующая отдельно от каждого человека виртуальная экранная реальность [20, с. 143]. Документальный фильм в череде коротких или однотипных видео обретает в сетевом пространстве статус качественного источника информации, для которого авторская интерпретация и определенное построение реальности не являются недостатком. Однако для просмотра и понимания документального фильма нужно больше времени и осознанности.

Как и любой видео-продукт в социальных медиа документальный фильм сегодня может просматриваться без звука (используя субтитры) или длиться не более 20 минут, состоять из разных частей, форм и проектов.

Экранная культура в первую очередь связана с кинокультурой [20, с. 140]. Через появление медиа аналогичных кино происходит его расширение. Так получилось в период появления и развития телевидения, то же происходит сегодня в контексте сетевидения. По словам Александра Пронина телевидение и сетевидение заняли первенство среди массмедиа и статус главных рассказчиков историй, в том числе не выдуманных историй через документальные фильмы [1, с. 5]. Документальный фильм существует в обоих медиа и во многом зависит от того, как воспринимается и понимается документальный фильм в той или иной редакции или тем или иным автором.

Телевидение исторически направлено на процесс документальности реальности через публицистический текст, поэтому взаимоотношения и взаимовлияние документального кино и телевидения невозможно было избежать. Однако на сегодняшний день большее значение чем телевидение в контексте аудиовизуального контента, к которому относится документальное кино, имеет аудиовизуальный поток социальных медиа, который можно обозначить как сетевидение, то есть видение через сеть Интернет. Основу современного аудиовизуального контента в сети составляют социальные медиа, в которых процесс широкого обмена информации и развития общественно-политического дискурса развивается за счет роста интереса аудитории к емкой визуализированной информации, которую можно быстро передать, переформатировать или на которую можно отреагировать.

Широкий поток аудиовизуального контента на сегодняшний день предлагается обозначить как «сетевидение» для сравнения его с «телевизионным вещанием», представительство которого есть и в сети Интернет. Цифровое телевидение находится на стадии интеграции с мультимедийным вещанием, и в поиске лучших путей мультиплатформенного размещения программ, а также более прочной обратной связи с аудиторией. «Интернет с каждым днем становится все более динамичным, приобретая новые мультимедийные, развлекательные, ну и, конечно же, коммерческие черты. И телевидение просто обязано учитывать эти изменения, перенимая и беря на вооружение хотя бы некоторые из них. В результате традиционное телевидение все более приобретает черты интерактивности» [61].

Цифровизация по мнению исследователей Томаса Эльзессера (Thomas Elsaesser) и Мальте Хагенер (Malte Hagener) сделает широкодоступными фильмы разной длины и жанров, которые можно будет смотреть на экранах разнообразных размеров, форматов и по цене, которую будет определяться зрителем [25, с. 11]. Концептуального отличия онлайн-телевидения от традиционного телевидения нет, в то время как на «сетевидении» формируются четкие отличия от телевидения, которые прослеживаются в том числе при сравнительном анализе документального фильма в этих двух медиа.

Интернет-вещание, имея схожие характеристики с телевидением, при этом все равно направленно скорее на интеграцию с ним, чем на его замену.

Мурашева отмечает, что телевидение со временем станет универсальным поставщиком новых форм информирования, общения, электронной коммерции и развлечений. Далее телевизионный продюсер видит в качестве универсального средства доступа к глобальным ресурсам Интернета телевизор, но скорее всего универсальностью обладает именно смартфон или проектор.

При всем родстве визуальной части сети Интернет с телевидением суть сетевой коммуникации отличается. Социальное влияние в сети меняет положение документального фильма в интернете. Так, фильмы низкого качества и откровенно манипулятивного характера не получают внимания и отклика аудитории. Пользователи предпочитают делиться полезной, важной информацией.

Критичным вопросом сегодня считается не получение информации, а место хранения и способ получения. Информация сохраняется на компьютере и цифровом облаке, и пользователь помнит, где она находится, но не саму информацию. Принято считать, что «цифровые аборигены» - поколения людей, рожденных и воспитанных в цифровой экранной культуре – не смотрят телевизионный контент. Однако это не совсем так, потому что они смотрят телевизионные программы через интернет на компьютере или смартфоне. По этой причине вещательные компании заказывают мультиплатформенные проекты, у которых либо есть цифровой аналог, либо имеется расширение в цифровой среде.

Использование взаимосвязи разных платформ приводит к вопросу о том всегда ли одна платформа будет управлять другими или можно установить действительно равноправные отношения с точки зрения контента, передаваемого через различные платформы. Первичное отношение разных медиа складывалось на принципах маркетинга, то есть возникла необходимость присутствия одного продукта на разных ресурсах, чтобы как можно больше людей узнали и увидели созданный авторами контент. Позже, появляются проекты, которые используют разнообразные функции ресурсов, делают интересными для аудитории и гарантируют долгое изучение материалов и возвращение пользователей на основной ресурс.

Например, один из крупных телевизионных проектов телеканала «ТНТ» «Перевал Дятлова» имеет мультимедийный веб-проект, страницу в Instagram и Телеграм-бот, с возможностью просмотра документальных материалов, которыми пользовались авторы во время написания сценария и съемок. С одной стороны такого рода подход работает как реклама проекта, поднимая уровень ожидания у аудитории проекта, с другой стороны создается документальный проект, на восприятие которого сказывается игровая интерпретация авторов, подталкивающая аудиторию исследовать материалы и строить собственные теории происшедшего события в прошлом.

Кроссмедийность – черта интернета, которая обусловлена цифровизацией, связью через гиперссылки и мультимедийностью интернета, однако в истории кино имеются единичные примеры, когда разные по природе медиа создавали прецедент кроссмедийности до появления и разрытия интернета. В книге «Всеобщая история кино» Жорж Садуль (Georges Sadoul)

рассказывает о первом таком опыте. В 1913 год в газете «Требьюн» печатается новый роман-фельетон «Приключения Кэтлин». Каждую неделю читатели газеты смотрели фильм, в котором были показаны семь фельетонов, напечатанных за это время в газете. Эта реклама обошлась в 20 000 долларов, но она возвещала о появлении нового жанра, «сериала» - многосерийного фильма-романа [10, с. 3-340].

Для мультимедийных форматов повествования характерно сочетание разного вида текстов, и в зависимости от преимущества использования основного вида текста, можно выделить такие формы неигрового контента как мультимедийную статью, мультимедийный документ и мультимедийный фильм, очерк, эссе. Главным признаком мультимедийного контента является гармоничное сочетание разных текстов (вербальный, аудиальный, фильмический и пр.), применение интерактивной графики и гипертекста [62].

Онлайн медиа характеризуется интерактивностью и возможностью к массовой и межличностной коммуникации непосредственно в сети Интернет. Большой интерес среди новых медиа в изучении документального фильма как коммуникационного медиума являются социальные сети и мобильные приложения. Социальные медиа отсылают к платформам и сервисам, которые включают в себя функции участия пользователя в общении «один к одному», «один ко многим», «многие ко многим» [63] через цифровые технологии. Социальные медиа организуют взаимодействие и коммуникации, представляют собой платформу и контент пользователей.

Социальные медиа являются площадками распространения документальных фильмов за счет передачи материалов легально (когда сам автор публикует свой фильм) и не легально (когда пользователи без ведома авторов и правообладателей постят фильм со своего личного аккаунта или сообщества). Также социальные медиа – это массовые медиа для обеспечения коммуникации между авторами документального фильма и его аудиторией. Кроссмедийные технологии позволяют авторам объединять свои медиа в единую систему коммуникации.

Развитие социальных медиа основываются как на базовых «психических потребностей на основе синергетики: потребность в совместной деятельности; потребность в сенсорной (чувственной активности), потребность в социальной адаптации, потребность в социальном взаимодействии и взаимовлиянии» [14, р. 61]; так и на развитии возможностей для социальных коммуникаций. Пользователи социальных медиа уже не испытывают дискомфорта от подглядывания в их личное пространство сторонних лиц, используя «взгляд Другого» для того, чтобы создать виртуальный образ [13, с. 220].

Рассмотрим подробнее феномен социальных медиа и места документального фильма в нем. Социальные медиа определяют как «группу интернет-приложений и сервисов, основанных на идеологической и технологической базе Web 2.0» [64]. Разнообразные цифровые ресурсы объединяются в понятии «социальные медиа» через три важные характеристики – технический стандарт, платформенный характер и пользовательский контент.

В социальных медиа сливаются межличностная и массовая коммуникация через развитие бизнеса, творчества и общественной дискуссии.

Для социальных медиа характерны персонификация и брендинг личности, развитие социальных коммуникационных связей на основе профессиональных и идеологических интересов, предоставление дополнительной информации (геолокация, авторство, ключевые слова, характеристика аудитории и пр.) [65]. Социальные медиа для режиссеров становятся не только площадкой самопрезентации и непосредственного общения с аудиторией, но и приемом передачи художественного образа и авторского замысла. Для документального кино социальные медиа становятся способом формировать новый взгляд и отношение аудитории к документальному кино, собирать сообщества и продвигать фильм с помощью массовых коммуникаций.

Быстрый и сравнительно легкий доступ к большому количеству фильмов приводит к осознанному поиску определенных произведений. Документальный фильм в таком контексте становится максимально близким к понятию «лица реальности», так как оперативно реагирует на события. Однако инновационные технологии могут привести к пренебрежению художественными средствами, поэтому в условиях цифрового аудиовизуального контента важно отметить различие между документальным фильмом и видео-блогом.

Кинокритик Слава Тарошина пишет о том, как документальное кино переводит на YouTube и находит там свою аудиторию. На примере одного из видео Юрию Дудя «Колыма» она определяет характерные черты нового жанра, в котором «слова перестают быть чужими», оправдана стилистика чистого листа и подход автора заключен в личной заинтересованности, одержимости и эмоциональности. Однако сам Юрий Дудь свои расширенные репортажи не называет документальными фильмами, считая их недостаточно образными. В аналитической статье Слава Тарошина определяет три загадки документального кино на YouTube: интерес к ближней и дальней истории, низкое качество фильмов и отсутствие у авторов профессионального режиссерского образования. В основном, по словам автора «Искусства кино», новые документальные фильмы на YouTube создают журналисты с телевидения – Андрей Лошак, Роман Супер, Мария Лондон, Ирина Шихман, которые «взяли на себя корректировку реальности, деформированной телевидением». Журналисты не всегда погружаются в драматургию, но остро замечают перемены и формулируют вопросы. Последний фактор Тарошина считает не менее важным аспектом [66].

Журналисты Катерина Гордеева и Роман Супер согласны с тем, что их работы можно назвать документальным кино в интернете, и видят четкие отличия между телевизионным и документальным фильмом в интернете. Гордеева отмечает отсутствие строгих временных рамок и рекламных точек, а также прозрачную связь и понимание того, что зритель может смотреть фильм в несколько заходов, постепенно погружаясь в тему. Супер обращает внимание на телевизионную цензуру, из-за которой невозможно показать по телевизору жизнь такой какая она есть в отличии от интернета, где «дела обстоят

поинтереснее». Форматы и зашоренность по мнению журналиста и режиссера документального кино не совместимы с творчеством. Журнал «Искусство кино» определяет документальное кино в виртуальном пространстве как интернет-документалистику, и обозначает формирующуюся типологию жанров: фильмы-репортажи, исторические расследования, биографии, портреты.

Казахский YouTube представлен блогерами, которые предпочитают формы подачи информации такие как интервью, обзорение и документальные фильмы. Большое значение тут имеет рост общественного влияния этих блогеров, среди которых часто встречаются режиссеры, фотографы, журналисты и смежные специализации. Понимание ответственности перед аудиторией подталкивает их создавать информационные, просвещающие фильмы о казахстанской реальности, затрагивать темы, которые редко освещаются на телевидении. Анализируя работу блогеров-интервьюеров Бейбита Алибекова и Динары Сатжан, наблюдается ориентация на темы и формы, предпочитаемые зрителями. Интервью Динары Сатжан со свидетелями январской трагедии 2022 года могло бы стать основой для документального фильма, потому что «используя полифонический нарратив, автор передает сложность темы и направляет нарраторов для создания драматических коллизий к рассуждению об их эмоциональном состоянии и понимании их мотивов в момент события» [67].

Документальный фильм может быть создан не профессиональными режиссерами или журналистами, однако важно понимание того, что мы называем фильмом и чем он отличается от видео-блога. Тут различие заключается не только в сохранении драматургии и законченности произведения, но также в наличии глубокого исследовательского процесса. Фильм – это произведение, в основу которого ложиться авторский замысел и рассуждения на выбранную тему. Документальный фильм приобретает также социальную значимость и фактическую основу. Казахстанское телевидение за 30 лет независимости потеряло доверие аудитории за счет низкой конкуренции с зарубежным телевидением и оторванностью от реальности. Документальные фильмы, выпускаемые на телевидении посвящены либо политическим датам, либо портретом исторических лиц. В последние годы телевизионные продюсеры начинают интегрироваться в новые медиа, создавая совместные проекты и приглашая к работе независимых авторов, предлагая им свободу в выборе темы и формы [68].

В социальных сетях важную роль играют рекомендации социального окружения пользователя. Соотнося свои интересы с интересами подписчиков, пользователь идентифицирует себя как часть сообщества и распространяет информацию, которую нашел или создал сам среди подписчиков, делая ее достоянием широкой аудитории. «Пользовательский контент стал особенно мощным в сочетании с социальными и активистскими целями. Превращая наблюдателей в пользователей, а затем пользователей в исполнителей, сочетание общего дела и социальных сетей становится очень эффективным» [69].

В контексте исследования из всех социальных медиа важную роль в развитии документального кино играет YouTube. Видеохостинг «YouTube» составляет конкуренцию по просмотрам телевидению, а стриминговый канал «Netflix» получает кинонаграды наряду с крупными киностудиями. Широкополосный Интернет позволяет смотреть фильмы на различных устройствах через приложения как за определенную цену, так и абсолютно бесплатно, что, разумеется, приводит к проблемам авторского права [70].

YouTube, сформировавшийся на сегодняшний день из видеохостинга в социальное медиа, технологически более удобен для медиапотребления видеоконтента в силу интерактивных возможностей [71]. Он предоставляет альтернативу в выборе разнообразного контента, который можно смотреть в любое время, на любом носителе (экране), при любой скорости и с любого места, перематывая видео вперед или назад.

YouTube подталкивает авторов документировать свою реальность, тем самым создавая архив хроники современности. Режиссер Алена Полуина в интервью для проекта «Синема Верите» так комментировала значение YouTube: «Мне интереснее смотреть ролики на YouTube, чем идти в кинозал и смотреть хорошо снятое, хорошо озвученное документальное кино. Мне нравится отсутствие сознания за этими сюжетами. Не в том смысле, что их делают дураки, а в том смысле, что человек, снимающий такой ролик, не имеет никаких авторских амбиций» [72].

Самутина считает, что современные ролики на YouTube похожи на кино аттракционов, которое создавалось в начале развития кинематографа [5, с. 7]. Автор указывает на целевую установку большинства видео на платформе – развлечь, удивить и получить отклик в форме комментария или «лайка». Что касается документального фильма, то переход на YouTube профессиональных авторов, конкурирующих с любителями, позволяет документальному фильму развиваться и пробовать те мультимедийные приемы, которые предлагает платформа [73].

Плейер – программа воспроизведения видео на YouTube – претерпевала разнообразные трансформации, которые также оказали влияние и на контент. В первую очередь это связано с возможностью разделения видео на отрезки – тайминг. Теперь аудитория может выбирать отрывки для просмотра, может делиться конкретным эпизодом и создавать из выбранного отрезка короткие видео для своего канала. YouTube формирует автоматические субтитры и дает возможность авторам включать в фильмический текст вербальные субтитры на нескольких языках и ссылки на другие связанные материалы.

Анализируя конкретные изменения документального фильма в YouTube, можно сделать вывод о том, что на сегодняшний день платформа включает в себя три взаимосвязанные роли: видеохостинг (потому что остается хранилищем видеоматериалов, местом совместного управления видео и связующим звеном для других интернет-ресурсов), представитель социальных медиа (объединяет сообщества, представляет бренд компании или отдельного лица, дает возможность ведения блога) и маркетинговая площадка (нативная

реклама, контекстная реклама, продажа товаров и услуг, платная версия самой платформы) [74].

Кроме технологических изменений документальный фильм на YouTube претерпевает и коммуникационные структурные изменения. Например, особенностью документального фильма, как, впрочем, любого публицистического материала, на платформе является отвлечение на формулировку контекста, фонового знания и дисклеймера. Это делается для того, чтобы аудитория была в том же положении когнитивного осознания, в котором находится автор фильма, а также для того, чтобы четко определить на кого данный материал нацелен. Для аудитории, которая может не владеть информацией, это позволяет быстро без особых усилий погрузиться в материал, а для рекламодателей – понять, насколько канал, контент и аудитория подходят для него [75].

Документальный фильм как аудиовизуальный публицистический текст сначала присутствовал в сетевом пространстве в качестве перенесенного с телевидения или фестивалей контента (сайты телеканалов, онлайн-кинотеатры, видео-хостинги), но сейчас уже можно выделить примеры, когда документальный фильм был создан специально для онлайн-телевидения, стримингового канала, для YouTube аудитории или в рамках веб-проекта. Кроме социальных медиа и сайтов разных медийных компаний документальные фильмы в сети представлены в формах отдельных проектов, для которых либо создаются отдельные платформы, либо подстраиваются под тот или иной ресурс. Так как впервые документальные проекты появились именно на отдельной сайте и включали кроме непосредственно фильмического текста дополнительную графику и вербальный текст, их начали обозначать как мультимедийные и/или интерактивные.

Сравним некоторые определения интерактивного документально фильма от различных теоретиков. С одной стороны, интерактивный документальный фильм понимается как «обычный документальный фильм, который использует интерактивность в качестве основного компонента механизма собственного воспроизведения» [76]. Сандра Гауденци (Sandra Gaudenzi) предлагает термин *i-dos*, представляющий сокращение от «интерактивный документальный фильм». Таким образом, интерактивный документальный фильм определяет технологическая природа, однако не всегда интерактивность заключается в технологии.

Эльзессер и Хагенер считают, что в первую очередь цифровизация стала причиной возвращения документального фильма как общественного явления благодаря социальным, культурным и коммерческим изменениям в публичной сфере. Авторы упоминают также влияние технологического аспекта цифровизации (дешевизна и простота съемок, цифровой монтаж, мобильные камеры, каналы распространения), но только во второстепенном смысле. Арнау Гифреу считает важными факторами, которые со временем позволили отказаться от автономных носителей информации и сформироваться интернету как единому средству массовой коммуникации – это инфраструктура и технологии.

На вопрос о понимании i-doc Эрик Стадт в своем исследовании пишет, что документальные фильмы виртуальной реальности не сильно отличаются от традиционных. Единственное различие заключается в сильном ощущении присутствия пользователя виртуальной реальности. «Восприятие пользователями документальных фильмов виртуальной реальности обычно предполагает вымышленное отношение к присутствию пользователя в виртуальной реальности» [18, с. 175]. Однако Анна Вейл (Anna Wehl) не согласна с таким определением интерактивного документального фильма, потому что это сложное развивающееся явление, которое нельзя рассматривать как простой перенос «традиционного фильма» при цифровых условиях [5, с. 23].

Кейт Нэш выводит концепцию интерактивности с точки зрения производительности. По мнению исследователя интерактивность характерна для текучего текста, направленного на опыт каждого пользователя и развитие дискурса. Проблема сетевого взаимодействия документального фильма рассматривается в работе режиссера и исследователя Хелен Гайнор, в которой автор определяет участие пользователей во взаимодействии с интерактивным документальным фильмом как добровольное. Опираясь на исследования Сандры Гаудензи, Хелен Гайнор предлагает рассматривать режиссера интерактивного документального фильма как дизайнера: «... переход документального кино на цифровой носитель требует таксономии, которая не является производной от линейного документального кино» [23, с. 23].

Исследователи Нина Дворко и Анастасия Екимова [77, 78] в своих определениях интерактивного документального фильма акцент ставят на опыт пользователей, и именно коммуникационная природа отношений продукта и пользователя становится в таком случае определяющей интерактивность. Сам язык кино меняется за счет технологий и природы интернет-коммуникации, поэтому возникает необходимость выделять в исследованиях документального фильма i-doc. Сложность его создания все еще остается преградой для широкого развития интерактивного документального фильма, но будет достаточно упрощения в использовании конструкторов, приложений и прочих ресурсов, чтобы, как и в случае с облегченными камерами, цифровизацией и UGC, увеличилось число авторов и началось широкое развитие формата.

В исследовании используется формулировка «интерактивный документальный фильм» (i-doc) и суть такого рода фильмов не только в новой технологии, но и в изменении языка кино, монтажа и процесса диалога между автором, социальным актёром и пользователем. К признакам i-doc можно отнести, с одной стороны, некоторые признаки телевизионности: документальность, эффект присутствия, импровизационность; так и признаки Интернета в целом: мультимедийность, интерактивность, интертекстуальность и виртуальность.

Арнау Гифреу выявил несколько различий между традиционными и интерактивными документальными фильмами. Во-первых, «концепции выбора и контроля» больше не находятся только в руках режиссера, а скорее передаются пользователю, который становится рассказчиком и одобряет

некоторые роли режиссера. Первое следствие заключается в том, что интерактивные документальные фильмы часто нелинейны, в отличие от традиционных документальных фильмов. Следовательно, доступ к контенту может быть получен различными способами и, следовательно, может привести и различные дискурсы, и даже интерпретации дискурсов. Зритель больше не является простым потребителем, а активно участвует в создании документального фильма (или, по крайней мере, в некоторых моментах). Еще одно ключевое отличие заключается в том, что, хотя некоторые «реактивные компоненты» можно найти в традиционных документальных фильмах (например, выбор сцены в меню DVD) они часто не являются обязательными. Напротив, интерактивные документальные фильмы предоставляют пользователю несколько интерактивных элементов, которые необходимо найти и взаимодействовать с ними, чтобы получить доступ к различным частям документального фильма, из которых появится ощущение просмотра. Кроме того, в то время как линейные документальные фильмы полагаются только на когнитивное/ментальное участие, интерактивные документальные фильмы также полагаются на «некоторый тип физического участия», запускаемый режимами навигации и взаимодействия документального фильма. Наконец, Арнау Гифреу утверждает, что одним из ключевых различий между традиционными и интерактивными документальными фильмами является гибкость последних: в то время как традиционные документальные фильмы не могут быть изменены после распространения, интерактивные документальные фильмы могут быть изменены с течением времени, например, путем интеграции пользовательского контента и/или обновленного контента. Следовательно, тремя ключевыми характеристиками интерактивного документального фильма являются его «множественное агентство» в том смысле, что и режиссер документального фильма, и зритель совместно создают контент; активный процесс просмотра, который создает документальный опыт и его нелинейность, гибкость и возможность внести изменения [79].

Кейт Нэш (Kate Nash) выделяет две положительные черты интерактивного документального фильма в отличие от линейного. Во-первых, интерактивный документальный фильм не нуждается в одной четко очерченной линии повествования. Во-вторых, мультимедийные приемы позволяют транслировать множество голосов [80]. Аудитория линейного документального фильма знает о начале показа фильма в определенный день и время. Для успеха фильму необходимо задержать на себе внимание аудитории как можно дольше, и как можно большего количества зрителей. Для нелинейного, интерактивного документального фильма важным является предоставить пользователям необходимый для них материал как можно быстрее, что является ключом к эффективному взаимодействию. Однако для интерактивного документального фильма обязательно нужно понимать через какой ресурс он будет транслироваться.

Интерактивные документальные фильмы направлены либо для просмотра на специальных устройствах, либо для разнообразных устройств, но всем им характерна зависимость от действий и выбора аудитории в процессе просмотра

фильма. «Использование различных средств массовой информации для передачи информации является особенностью, которая четко отличает этот тип производства от тех, которые относятся к обычным аудиовизуальным документальным фильмам, в которых используется только звук и изображения. Таким образом, это тип документального формата, который одновременно использует различные имеющиеся в его распоряжении средства (мультимедиа). Он также использует различные средства массовой информации для распространения и демонстрации» [79, р. 377].

В исследованиях интерактивного документального фильма нарратив зависит от активности пользователя. Структурирование повествовательных реплик особенно подходит в качестве основы для интерактивной нарратологии, потому что повествование в интерактивном документальном фильме рассматривается как совокупность информации. Интерактивный нарратив является иммерсивным, максимально вовлекает пользователя, используя технологии виртуальной и дополненной реальности. Разница между рассказанной историей и пережитым опытом для зрителя становится не большой. Интерактивный документальный фильм повышает сенсорный опыт зрителя. «В то время как традиционные медиа опираются на два канала сенсорного восприятия (зрительной и аудиальной), некоторые цифровые документальные проекты используют и кинестетический канал» [77, с. 122].

Ключевой фактор, отличающий аудиовизуальную и интерактивную сферы, очевиден: традиционное повествование включает в себя линейность, и порядок его дискурса не может быть изменен, в то время как в интерактивной сфере этот порядок может быть изменен. Новые формы «i-doc – это автономные веб-сайты, повествования которых настраиваются в Интернете. Их не следует путать с платформами кросс-медиапроектов, где веб-сайт служит сопутствующей базой данных, а не первой платформой для просмотра. Трудно установить конкретную категоризацию, поскольку ядром этого гибридного жанра является сложный и постоянно меняющийся способ выражения» [81] – мультимедийные приемы.

При этом важной научной проблемой является язык интерактивного документального фильма, синтезирующего креолизованный текст и *мультимедийные приемы повествования*. Язык документального фильма претерпевает изменения в связи с конвергенцией технологических возможностей мультимедийных приемов и потребностей в художественном выражении. Мультимедийными приемами можно назвать гиперссылки, интерактивные приложения, кроссмедийные связи, вспомогательные приемы (субтитры, разбивка по времени, подборки и пр.). В исследованиях, посвященным интерактивному документальному фильму еще нет четко сформулированных мультимедийных приемов языка кино, но уже имеются базовые тезисы о природе интерактивности, дизайне и монтаже, режиссуре интерактивного документального фильма.

Отличие других форм интерактивного цифрового производства от i-doc заключается в интерпретации и субъективном творческом подходе. Аудитория интерактивного документального фильма отличается от телевизионной

мотивации достичь цели с точки зрения информации и времени, пользователь приходит на сайт или площадку, чтобы быстро найти необходимую информацию, поэтому по мнению исследователя Хелен Гайнор дизайн интерактивного документального фильма должен быть ориентирован на пользователя. В линейном фильме повествование представляет собой надстройку, которая продвигает историю по особой траектории к predetermined финалу. Повествование в i-doc представляет собой подструктуру, которая ориентирована на пользовательский дизайн, доступность и удобство которого влияет на успешность документального фильма.

Выделяют три типа дизайна - ориентированный на пользователя, адаптивный и интерактивный - которые помогают авторам линейных фильмов как создавать документальные фильмы нового формата, пропуская их через призму теории коммуникации, так и анализировать интерактивные документальные проекты с точки зрения реакции аудитории. Дизайн похож на процесс монтажа линейного фильма своей зависимостью от техники, с помощью которой он реализуется и в связи с тем, что структуру интерактивного документального фильма можно представить как череду кадров, стыки и сочетание их необходимо продумывать.

В исследовании интерактивного документального фильма рассматриваются способы влияния автора на убеждения зрителя через продолжительность, интерфейс, навигацию, мотивацию и источники убеждения. Интерактивность и нелинейность привлекают внимание аудитории к документальным фильмам, опубликованным в сети через специальные интерактивные программы. В нелинейности и интерактивности заключается актуальный сегодня принцип информации – инфотеймент, под которым подразумевается синтез и конвергенция информирования и развлечения.

Несмотря на процесс осмысления, попытки вывести определение и единую формулировку интерактивных документальных фильмов, традиционные теории документального кино остаются в доминирующем положении из-за недостатка профессионалов в веб-дизайне и программировании. Также большую роль на развитие интерактивного документального фильма играет распространение широкополосного интернета, который также доступен не во всех странах, и не во всех регионах отдельных государств.

Одной из слабых сторон интерактивного документального фильма является определенный жизненный цикл, потому что со временем количество просмотров, интерактивности с проектом уменьшается. Поэтому успех интерактивного формата документального фильма нельзя измерить традиционными стандартами. Как правило у i-doc узкая аудитория, но это не означает, что такого рода произведения оказывают меньшее влияние, чем фильмы в традиционных медиа или в социальных медиа. Успех интерактивного документального фильма заключен во взаимодействии не с широкой массовой аудиторией, а с конкретной публикой.

В нелинейном повествовании автор передает контроль аудитории, позволяя ей, например, переключаться между различными направлениями

контента. В отличие от линейного повествования с четкой композицией, интерактивные документальные фильмы являются гибкими, предоставляя аудитории право выбирать или изменять порядок фрагментов медиа. Это может ограничить способность разработчиков idoc.

Несмотря на то, что по мнению многих пользователей в интернете ничего не исчезает, в отношении цифровой документальный фильм возникает сложность сохранения произведений. Так, например известный интерактивный документальный фильм «Gaza/Sderot», в котором авторы показывают, как параллельно живут люди в двух странах, враждующих между собой на протяжении долгого времени, сегодня увидеть в том виде, котором он был опубликован впервые в 2008 году невозможно, потому что интерактивная технология устарела не имеет программной поддержки.

Интерактивные мультимедийные документальные фильмы в онлайн еще только развиваются. По мнению Арнау Гифреу важно изучить природу двойной гибридизации этого формата – «между аудиовизуальным – документальным жанром – и взаимодействием – интерактивным цифровым носителем – и между информационным контентом – и развлечением – навигационным интерфейсом» [79, р. 377], потому что она позволит определить способы и приемы построения интерактивного документального фильма в сети, разрешить проблемы, связанные с противоречием процессов создания документального фильма для традиционных и новых медиа.

Исходя из рассмотренных выше тезисов, под интерактивным документальным фильмом подразумевается новая форма документального аудиовизуального и мультимедийного повествования, в котором важен жизненный опыт аудитории и технологии, погружающие в мир фильма, создающие эффект присутствия и возможность для построения диалога. Такого рода фильм может существовать в режиме онлайн и офлайн, располагаться на разного рода ресурсах или существовать только как отдельный реальный или виртуальный артефакт. Отдельно стоит рассмотреть фильмы, созданные для социальных медиа как один из типов интерактивного документального фильма, который располагается между традиционным и мультимедийным. Обозначим их как мобильные документальные фильмы, учитывая, что главным экраном для социальных медиа являются именно смартфоны.

Мобильный документальный фильм представляет собой аудиовизуальное произведение, созданное согласно техническим особенностям социальных медиа, где он располагается и привычкам, традициям аудитории, которая пользуется данным медиа. Теоретического осмысления мобильный документальный фильм еще не получил, однако прецеденты его практической реализации уже имеются и требуют к себе внимания, потому что документальные фильмы, рассчитанные на просмотр через смартфон, имеют особенности и в экранном языке, и в тематике, так как связаны с техническими особенностями и восприятием аудиторией материалов через форматы аудиовизуального контента социальных медиа.

Смартфон представляет собой гаджет, который включает в себя функции различных устройств. Первоначальная межличностная коммуникационная

функция телефона со временем получает широкие возможности. Абонент мобильной связи может участвовать как в групповой, так и массовой коммуникации. Разного рода мессенджеры и социальные сети представляют возможности как соединиться с отдельными лицами, так и создавать конференции на несколько человек. Личная страницы и ленты новостей в социальных сетях и приложениях позволяют каждому пользователю создавать свой канал связи с широкой аудиторией. Питер Уорд пишет, что маленький экран не позволяет зрителю получить ощущение включенности в действие. Для сетевого вещания важно не только само посещение страницы, но и активность на ней пользователя: комментирование и распространение, поэтому для документальных проектов в сети недостаточно фонового просмотра, важно волочение.

Среднестатистический пользователь смартфона не только общается с помощью гаджета, но также создает архив личной документальной хроники – фотографии, видео; обменивается файлами и хранит личную информацию. Анна Вейл представляет связь документальных материалов в сети как взаимосвязанную и взаимозависимую систему. В социальных медиа закрепилось понятие «тренды» (рекомендации), через которые объединяются разрозненные материалы, которые несут разный смысл и посыл. Это своего рода связь и система, о которой говорит Анна Вейл. Также часто в исследованиях встречается попытка сформулировать медианарратив, который меняется от одной глобальной ситуации к другой. В 2020 году, например, главным медианарративом оставалась тема пандемии Covid-19, а в 2022 – военный конфликт в Украине. Все материалы вокруг этих глобальных тем в социальных медиа и в целом в интернете создают документальную сеть свидетельств, мнений, оценок и творческого осмысления.

В чем же заключается отличие сетевидения и i-doc от телевидения и телевизионного формата документального фильма? Для обозначения различий, и следовательно, определения того, что именно меняет интернет в документальном кино, проведем сравнительный анализ, опираясь на тезисы, обозначенные выше.

Первый критерий анализа – *способы достижений реальности и объективности в сети и на телевидении*. Связь интернета с реальностью обусловлена проникновением цифровых технологий в информационное общество. Информационная система долгое время воспринималась как виртуальная реальность, то есть отличное от действительности цифровое когнитивное пространство, создающего эффект восприятия реальности за счет участия пользователя в предлагаемых системой событиях. Информационное общество развивает потребности в вычислительных средствах и средствах связи, которые на сегодняшний день развиваются в различных направлениях. Рейнгольд перечисляет основные сферы такого проникновения цифровых информационных технологий. Сюда относятся: «информация о месте: привязанные к местонахождению информационной среды; «умные» помещения: среда, чувствующая своих обитателей и отвечающая им; цифровые города: информационное оснащение городских территорий; осязаемые биты:

управление виртуальным миром через управление физическими предметами; нательные (надеваемые) компьютеры: датчиковые, вычислительные и коммуникационные устройства, носимые на одежде» [82]. Таким образом виртуальная реальность уже не просто симулирует реальные действия, а отражает действительность через субъективное восприятие и действия каждого отдельного пользователя сети.

Новикова пишет, что реальность и медиа взаимодействует сначала через простую фиксацию факта реальности, то есть передается информация без контекста и анализа. Далее интерпретация реальности адаптируется под требования медиа – аудиовизуальный язык, формат и отношение с аудиторией, политическое и социальное влияние на массовую культуру.

Телевидение находится в состоянии конкурентной борьбы с интернетом за свободное время аудитории. Несмотря на «эффект конкурентного замещения» [83], который происходит со стороны сетевого вещания в сторону телевизионного, важной частью видения реальности современным обществом все еще остается телевидение. Новикова определила факторы, под воздействием которых происходит процесс интерпретации реальности: эстетические, индустриальные, социокультурные и идеологические. Результатом становится формирование телевизионной реальности, которую автор определяется как социокультурный феномен, определяющий для значительного числа зрителей их представления о мире. Новикова акцентирует внимание, на то, что в исследовании телевизионной реальности формирование специфических законов современной индустрии «обусловлено меняющимися технологиями производства телевизионного контента и находится в зависимости от идеологических установок, господствующих в том или ином обществе» [42, с. 23].

На телевидении аудиовизуальный язык подчиняется техническим особенностям и рекламной интеграции, поэтому контент на общественном телевидении разделяется на 20–25 минутные отрезки, между которыми вставляется реклама. В сети интернет-реклама существует в несколько ином виде – разного вида баннеры, фоновая реклама, рекламная интеграция, контекстная и таргетированная реклама. Время для аудиовизуального произведения в интернете определяется самими создателями с учетом темы и формы материала. Монтаж и использование разнообразных выразительных средств на телевидении на сегодняшний день сведен к минимуму в связи с высоким влиянием вербального текста. В интернете значение звукового сопровождения достаточно высоко, однако визуальный ряд ценится выше, так как важно, чтобы взгляд пользователя был прикован к экрану, и он не пропустил рекламные предложения.

В то время как телевидение предлагает готовую сетку вещания, аудитория в интернете включается в процесс программирования – выбирая, когда, где и что смотреть и слушать; имеет возможность выразить свою и оценку, и мнение прямо после ознакомления с материалами, а также включиться в предлагаемую реальность. Через такое тесное взаимодействие с реальностью интернет-соединения пользователь формирует массовую культуру. Большое влияние

оказывает сообщество интернета и на политические, и на культурные, и на социальные события через акцентирование внимания на темы, через осуждение или поддержку инициатив и через финансовую помощь. Таким образом синтетическая реальность телевидения сталкивается с реальностью взаимодействия интернета.

Интернет-вещание, и, в частности YouTube, начиналось с видео, фиксирующих реальной жизни каждого пользователя. Каждая последующая инновация в аудиовизуальной коммуникации в первое время также использовались как передача обыденности: влоги, влогмасы, прямые эфиры. При том, что на телевидении со временем прямая фиксация фактов реальности сократилась до минимума, в интернете такой стиль вещания остается в силу постоянного появления новых пользователей, фиксаторов. Однако интерпретация событий происходит и в сети – появляются эксперты как ответ на запрос пользователей в качественной и достоверной информации.

Такие формы интернет-вещания как прямой эфир и трансляции через социальные медиа в интернете также становятся важным условием при проведении мероприятий. При наличии широкополосного интернета и требований к характеристикам инструментов, которые на сегодняшний день доступны практически каждому пользователю, выйти в прямой эфир, провести трансляцию через интернет-вещание не составляет большого труда и не требует специфического знания от пользователя. Помимо простоты и гибких возможностей трансляции аудиовизуального контента в сети, пользователи могут собирать денежные средства во время эфира. Таким образом ведение трансляций становится и коммерческим предприятием.

Превращение фактов в знаки – происходит в сети через формирование образного информационного кода, который передается от одного пользователя к другому, сублимирует в себе актуальную повестку, то есть через появление и распространение мемов. Экран социальных медиа превращает факты реальности в знаки и образы. Помимо мемов факты становятся символами через творческую переработку информации пользователями в социальных медиа.

Интерактивная реальность интернета подчиняет и документальный фильм необходимости отвечать запросам аудитории. Авторы создают фильмы для сети, в которых есть не только визуальная привлекательность, которая будет способствовать широкому распространению образов в сети, но и социально-значимая повестка, через которую будет строиться взаимодействие. Например, кроссмедийный документальный проект «Антон тут рядом» (Любовь Аркус, 2012 год) – это не только документальный фильм, но и благотворительная кампания, которая распространяется в социальных медиа и напрямую влияет на отношение общества к определенной группе – людям с аутизмом. То есть именно через интернет возможно развитие документальных фильмов с повесткой «мы рассказываем вам о нас» [14, р. 65].

Следующая категория сравнения – *это аудитория и интерактивность*. С 2000-х годов можно наблюдать значительные изменения в «сетевом обществе» и культурных технологиях. Документальные конфигурации в

интернете продолжают развиваться, и новые документальные практики продолжают возникать. Ключевыми словами в этом контексте являются «интерактивность», «взаимодействие», «участие», «сотрудничество» и «создание сетей». Это влияет не только на эстетику, но и на «создание» документальных фильмов: меняются отношения между «авторами» и «аудиторией/пользователями/сопродюсерами/ сотрудниками»; формируются понятия «документального свидетельства», «документального голоса»; и преобразовывается потенциал документального фильма – он более или менее четко сформулирован как коллективный призыв к действию» - а также как идея «участия» и совместной работы над замыслом автора.

Условия сетевидения отражаются и на использовании новой терминологии. Прямой эфир в сети уместнее называть живым вещанием, а сделанная заранее запись называется «видео по запросу». Имеется и другие варианты, которыми пользуются авторы в интернете: прямой эфир – потоковое вещание, записанное – отложенное видео. Разница в терминологии заключается не только в новизне как таковой, но в первую очередь в технической разнице и систематической логике вещания. Лексическая трансформация телевидения в условиях цифрового эфира необходима и для эффективной коммуникации с аудиторией, и для понимания разницы принципов технологий. Цифровое телевидение становится ближе к сетевому вещанию, и это важный шаг в интеграции медиа.

Интернет-пространство характеризуется противоречием, связанным с работой принципа Web 2.0, согласно которому интернет создают сами пользователи. Однако, на самом деле, большинство пользователей просматривают сеть, не создавая и не меняя контент и только малая часть создает что-то новое в сети или переделывают что-то, что уже было до них. В большей степени пользователи сети погружаются в виртуальное пространство для отдыха и развлечения.

«Рекреационную функцию телевидения как ведущую при телевизионном потреблении отмечают и исследователи: как правило, при самостоятельном выборе телевизионного контента молодёжь смотрит преимущественно телеканалы развлекательного содержания» [84].

Авторы исследования медиапотребления студентами подтверждают гипотезу о том, что социальные сети формируют мировоззрение молодежи – «цифровых аборигенов». Цель, с которой молодежь использует интернет в основном, заключается в решении коммуникационных, рекреативных, эмоциональных задач и задач саморазвития, то есть носит прикладной характер. Информационную, новостную функцию в основном выполняют социальные медиа или RSS рассылки, которые пользователи получают ежедневно, ежечасно как фоновую информацию. Чаще всего такого рода информация воспринимается как шум, поэтому в интернете принцип инфотеймента имеет большое значение для продвижения медиа.

В исследовании Щепиловой проводится исследование особенности аудиторного потребления видеоконтента в сети. Через пилотный опрос и индивидуальные интервью автор исследования изучила практики медиа

потребления видео в Интернете через выбор площадки, форматов видео, технические характеристики, хронометраж, а также изучила отношение аудитории к рекламе и платному контенту. Результаты показали, что большая часть респондентов использует смартфон для подключения к сети с целью общения. А самой популярной площадкой посещения пользователями в интернете являются социальные сети. Несмотря на то, что, по общепринятому мнению, интернет-пользователи предпочитают смотреть короткий видеоконтент в сети, результаты опроса показывают, что длительные видео имеют не меньшую популярность у пользователей и в зависимости от качества звука и сути видео, пользователи досматривают или не досматривают его [85].

Однако о скором исчезновении телевидения говорить нельзя. Возможно, для «цифрового медийного поколения» [86] телевизор перестанет напрямую быть связанным с телевидением, потому что уже сегодня большая часть телевизионной техники имеет выход в интернет, однако телевизионный эфир интегрировавшись с сетевым только выиграет. Мурашева видит тесную взаимосвязь изменений телевизионного вещания и качества аудитории. Пассивный потребитель общедоступной телевизионной информации благодаря переходу от широкого вещания – broadcasting – к узконаправленному – narrowcasting – трансформируется в активного участника вещания, который формирует и распространяет телепрограмму. К тому же интернет как медиа еще находится на стадии становления, формируются технический базис, информационное, структурно-содержательное и формообразующие направления.

Изучая медиапотребление различных возрастных когорт, Назаров, предполагает, что продолжительность телесмотрения будет со временем уменьшаться, хотя этот процесс будет проходить постепенно и будет продолжаться довольно долго, поэтому телевидение все еще остается важным медиа, и следовательно, телевизионный документальный фильм должен развиваться и меняться согласно новым условиям.

На структуру документального фильма в сети, как, впрочем, и на телевидении влияет процесс инфотеймента, слияния целей информирования и развлечения. Инфотеймент и сторителлинг стали коммерческими стратегиями развития медиапродуктов в сети, но помимо экономического влияния данные феномены имеют последствия, которые отражаются на контент социальных сетей, в том числе на документальный фильм. С одной стороны, можно сказать, что влияние инфотеймента сказалось на упрощение работы авторов над драматургией и киноязыком, потому что на телевидении сформировались более удачные и коммерчески выгодные форматы. С другой стороны, инфотеймент подталкивает авторов искать нестандартные подходы сторителлинга для привлечения аудитории [62, с. 7].

Телевизионный документальный фильм должен иметь цепляющее начало – первые пять минут, за которые зритель решает переключить ли ему канал. Для нелинейного фильма зацепкой становится ориентированный на пользователя дизайн, который должен быть «дружелюбным» по отношению к тому, кто заходит на ресурс. Каждое взаимодействие с ресурсом уже будет

рассматриваться как «крючок». Проектирование взаимодействия, основываясь на потребностях разных типов пользователей, предоставляет автору инструменты прогнозирования для того, чтобы гарантировать, что эти крючки делают именно это – подключают пользователя к формированию постоянные и длительные взаимодействия пользователей с ресурсом.

Интересно соотношение концепции фильма как «окна» и «зеркала» с применяемыми в информатике понятиями «окно» - как единицы интерфейса, через которое пользователь видит и взаимодействует с контентом; а также с метафорическим понятием «черное зеркало», которым обозначают все современные экраны, в которых человек даже во включенном состоянии может увидеть свое отражение. Экран мобильного компьютера в виде смартфона сегодня для большинства пользователей являются своеобразным окном и зеркалом одновременно. За 17 лет интернет из сложной и дорогостоящей технологии трансформировался в ведущую технологию благодаря развитию мобильного телефона, через который сегодня возможно и вести дела, и коммуницировать на разных уровнях и смотреть, и делать документальное кино. Такая конвергенция функций влияет и на контент медиа.

Такое пересечение понятий приводит к мысли о неслучайности перехода фильма в цифровое пространство, где открываются возможности не только для обогащения киноязыка, но и развития коммуникации с аудиторией. Документальный фильм в сознании аудитории наиболее тесно связан с кинотеатром и телевидением, причем телевидение имеет тут второстепенную роль. Цифровые медиа требуют рассмотрения алгоритмов, программного обеспечения и меняют отношения между реальностью, аудиторией, технологиями, авторами и дискурсом документального фильма. Сама форма интерактивного документального фильма поднимает вопросы о взаимосвязи реальности и образности, а также этических вопросов отображения реальности.

Исходя из интегрированной в действительность сетевой реальности и влияния образности на риторическую структуру документального фильма, формируется влияние на социально-политическую сферу общества и возможности манипулирования. Интернет по словам Рейнгольда является самым удачным примером искусственно созданного общественного блага, который при этом создает и поддерживает социальное устройство и стимулирует появление новых общественных благ для всех информационных ресурсов.

Сравнивая телевизионные особенности социально-коммуникативного влияния и сетевидения, можно сказать, что программирование и преимущество «домашнее» восприятие первого медиума в интернете теряет свою актуальность в силу широкого распространения сети. Установка на прямой контент с аудиторией в интернете достигают наивысшего значения, когда она трансформируется в пользователя, у которого имеются возможности обратной связи, творчества и манипулирования. Если возможности манипулирования реальности были только в руках авторов, то теперь и пользователи, используя существующие материалы, создают свои версии придуманной или документальной реальности. Так, в ожидании фильмов, которые бы хотели

увидеть зрители, пользователи создают фейковые трейлеры (реклама фильма) несуществующих проектов; или создают ремейки, переосмысляя идеи существующих произведений.

«Глобализация информации, создание «электронной инфосферы» и ее коммерциализация привели к негативному явлению «человеческой деструктивности» в сфере информации, выразившемуся в создании и распространении компьютерных вирусов, портящих программы и информацию, и даже ломающих компьютеры, к разного рода мошенничествам в сфере инфобизнеса, сетевой торговли, банковских операций, наносящих крупные убытки множеству компаний» [14, с. 21]. Также сегодня сюда добавились такие феномены как разжигание розни в сети через язык вражды и троллинг, а также намеренное распространение фейков через социальные медиа. В «электронную ионосферу» интегрировали политические процессы, что привело к развитию информационных войн. Для минимизации рисков, связанных с эпохой постправды и проблемами коммуникации в интернете, рассматриваются такие принципы создания документального фильма как ответственность за историю и социального актера, прозрачность доступа к источникам информации, осознанное формирование целей и задач фильма как финального продукта [74, р. 231].

Опыт и теория документального фильма оказывают влияние на становление форм и жанров неигрового аудиовизуального произведения в сети. Цифровые медиа, и в частности, социальные сети, формируют новые методы и жанры. Сами по себе архивы аудиовизуальных материалов в социальных сетях уже могут восприниматься как документальные материалы, и если задействовать мультимедийные и интерактивные возможности цифровых медиа, то можно создавать новые и выдающиеся документальные проекты, что уже сделали режиссеры и журналисты по всему миру. Интерактивные документальные проекты, фильмы, снятые на 360-градусов камеру, вертикальное кино, screenlife, кросс-медийные проекты меняют представление об отражении пространства и времени в фильме, поэтому они становятся частью процесса трансформации документального кино как направления в аудиовизуальной коммуникации.

Учитывая разнообразие интерактивного документального фильма в интернет, их фактическую синхронную встроенность в сложную сетевую медиакультурную экологию, и учитывая нынешний дефицит последовательных, но расширяемых подходов, в теории есть по крайней мере три основных исследовательских направления. Первые два касаются теоретической концепции «интерактивного документального фильма», третий носит методологический характер: часто появляющиеся интерактивные документальные фильмы сложно обозначаются как «новые» без четкого понимания понятия «новизна».

В исследованиях все еще существуют «слепые пятна» в отношении процедурного, динамического характера документальных конфигураций и последующих проблем, связанных с интерактивностью, взаимодействием, участием, совместным созданием, агентством и преобразующим потенциалом

интерактивного документального фильма. Тем более что это второе желание пока идет рука об руку с третьим оставшимся без ответа вопросом о понимании формирующейся документальной взаимосвязи – вопрос методологии. Все еще не хватает методологически обоснованных подходов к анализу интерактивных документальных проектов в их динамической сложности и их природе как эфемерных конфигураций, поскольку они, как правило, уклоняются от описания и углубленного «чтения» из-за их процедурной, интерактивной природы.

Отличие интерактивного документального фильма от телевизионного заключается в изменении медиапотребления аудитории, процессами поляризации и политизации социальных медиа. Подводя итог сравнительного анализа документального фильма на телевидении и сетевидении можно определить аспекты трансформации документального фильма в массмедиа: внешние (политико-экономические, технологические и институциональные) и внутренние (киноязык - методы и приемы), которые будут обоснованы и рассмотрены в следующем разделе.

Выводы по первому разделу

Документальный фильм в условиях цифровой мультимедийной среды приобретает черты других форм медиа – становится сложной структурой, консолидирует общественный дискурс и находится на пересечении научных интересов разных наук. В системе массмедиа документальный фильм находится в разряде неигровых аудиовизуальных медиа, который в современных условиях конвергенции и мультимедийности закрепляется в позиции нарративного произведения. При этом такого рода направления в кино как «докудрама» и «мокьюментари» не относятся к разряду документального, потому что в основе своей имеют выдуманную или додуманную автором реальность без акцента на социальный дискурс.

В Казахстане не сформирована школа документального кино и разным исследователям сложно работать совместно над документальным кино, потому что имеется разрыв между поколениями и отсутствует единый категориальный аппарат. Учитывая изменения в массмедиа предлагаются следующие категории для исследования документального фильма: автор, потому что помимо режиссеров и журналистов в современном медийном пространстве документальные фильмы создаются специалистами разных сфер; пользователь – наряду со зрителем, особенно когда идет речь о мультимедийных проектах; социальный актер вместо героя; голос как понятие для презентации точки зрения отдельных групп общества; взгляд как способ применения разных точек зрения на предмет съемки. Также необходимо учитывать важность индивидуального просмотра контента, который обращается к выбору самого пользователя что смотреть, в какое время и насколько внимательно.

Рассматривая документальный фильм как публицистический текст, следует отметить сложность языка экрана и различия в понимании его в разных концепциях. Общими чертами концепций является согласие о том, что язык кино представляет собой неограниченную структуру, в которой важными

остаются изображение и движение. Процесс коммуникации между автором и зрителем в документальном кино строится не только и не столько на вербальном тексте, сколько на аудиовизуальной системе мультимедийных приемов.

Документальный фильм может быть исследован как нарративное неигровое аудиовизуальное произведение, целью которого является через массмедиа передать идейный замысел от автора к аудитории, и стать частью социально-политического дискурса, влияющего на развитие гражданских прав и самосознания личности, при этом и в структуре, и в содержании реализуя нарративную, индексную, риторическую и художественную функции.

Жанр как категория документального фильма меняется сильно, потому что он зависит от характера коммуникации автора и зрителя, а теперь и социального актера. Телевидение связано с документальным фильмом в формировании и развитии методов и жанров журналистского телевизионного вещания. Документальный фильм становится основой для новостных программ, разговорных и реалити-шоу. В свою очередь интервью и репортаж переходя из телевизионных традиций, меняют подход к отражению реальности в документальном кино. Телевизионный документальный фильм на сегодняшний день находится в кризисе, что в первую очередь связано с экономическими требованиями, а также со снижением роли телевидения в социальном полифоническом дискурсе. Документальное кино используется на телевидении как маркетинговый ход, как пропагандистская и образовательная форма с отрегулированными клише и отобранными темами.

Исследование аудитории телевидения может определить перспективы для развития документального фильма как публицистического текста, у которого имеются четкие различия от телевизионных форм: образность, завершенность, драматургия, социальное влияние, развитие дискурса.

Интернет привнес в документальный фильм новые коммуникационные значения, благодаря которым экран обогатился приемами и развил обратную связь с аудиторией. Анализируя документальный фильм по характерным чертам системы массовой коммуникации, мы видим не только тесную связь, но и влияние массмедиа на структуру фильма.

Интернет-среда в процессе перехода от Web 2.0 к Web 3.0 включает в себя разные сферы деятельности человека, включая полную интеграцию сетевидения и телевидения, где документальный фильм является важным публицистическим высказыванием автора или группы людей, поднимающим общественный дискурс.

Интерактивный документальный фильм — это созданные специально для публикации и трансляции на цифровых ресурсах аудиовизуальные произведения. Можно определить три вида форм интерактивных документальных фильмов: i-doc (основанные на построении обратной связи с аудиторией на основе документального фильма на веб-ресурсе или в приложении), мобильный документальный фильм (фильмы созданные для социальных медиа и направленные на просмотр по телефону) и YouTube

документальный фильм (созданный специально для платформы и ее аудитории).

2 ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ АСПЕКТЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА В МАССМЕДИА

2.1 Внешние аспекты трансформации документального фильма: социальные, технологические и институциональные

Экранная культура составляет важную часть массовой культуры. Экранных устройств, предназначенных для массовой коммуникации, с каждым годом становится только больше. Реальность современности интерпретируется через «черное зеркало» социальных, политических и экономических трендов массовой культуры. Изменения в данных сферах происходят согласно требованиям и потребностям общества. Документальный фильм как форма публицистики имеет все необходимые качества для донесения сформированной мысли представляет собой один из объектов трансформационных процессов в массмедиа.

Массмедиа подразумевает широкий охват аудитории и включает в себя традиционные медиа – печать, радио, телевидение; и новые медиа – веб-ресурсы, социальные медиа, мобильные приложения. Характерными чертами современных массовых медиа являются конвергентность, разнообразие в подходах, мемовичность, равные условия для развития профессионального и любительского контента. Блогинг как явление Web 2.0 открывает возможности большому количеству авторов показать себя вне зависимости занимаются они своей профессиональной сферой или являются «голосом народа». «Mass-doc» становится сегодня формой осознанного изучения, послания, рефлексии и пропаганды как на телевидении, так и в сети интернет.

Светлана Уразова выводит суть трансформаций массмедиа в цифровой среде как решение конфликта профессиональных (журналистских или корпоративных) медиа и социальных сетей через спектр сближения субъектно-субъектных мировоззренческих парадигм. Такой конфликт основан на изменении социальной среды, информационного пространства по вертикали – скорость ритма времени, сетевой принцип глобального информационного рынка, доминирование информационной культуры – и горизонтали – трансформация в медийном и социальном пространстве [87]. Пронин предлагает рассматривать динамическую модель современного документального фильма через воздействия на него таких факторов как культурно-эстетических, технологических, социально-экономических и политических [1, с. 10]. Трансформация в журналистике, как отмечает исследователь мультимедиа Айгерим Алимжанова, происходит в трех направлениях: институциональном, форматном и техническом. Следовательно, документальный фильм как часть неигрового медиа, куда относятся и журналистские аудиовизуальные материалы, также подвергается трансформации в институциональном и техническом планах [88]. Рассмотрим далее социальные (включая в них экономические и политические),

технологические и институциональные аспекты, повлиявшие на изменение документального кино в ключевые периоды – с 60-х годов XX века по 10-20-е годы XXI века.

Социальные аспекты трансформации документального фильма

Политико-экономические изменения и социальная гражданская активность во многом повлияли на формирование многих жанров документального кино и связаны с ним через особенности социально-политического строя. Развитие документального кино в США, Европе и постсоветском пространстве отличаются именно, потому что условия и влияние политики в этих регионах происходило по-разному. Интерес вызывают трансформации, происходившие в последние годы существования Советского Союза, в первые годы независимости Казахстана и произошедшие в последние 10 лет.

В истории социально-политических взаимоотношений медиа и власти есть общие для всех культур и традиций тенденции, однако эти взаимоотношения в истории Казахстана формировались под четким регулированием колониальной власти. До советского периода местные медиа создавались и контролировались царским правлением, в годы СССР – коммунистической партией. С приходом независимости в Казахстане начали формироваться независимые медиа, однако частные медиа компании не выдерживали конкуренции с государственными, у которых в том числе большое влияние на развитие документального фильма как формы аудиовизуального диалога с аудиторией. Несмотря на то, что 20-е годы XXI возвращают значимость документального кино в массовых медиа, потому что именно через документальные проекты происходит переосмысление крупных политических событий и феноменов, в Казахстане документальное кино все еще остается в первую очередь формой пропаганды и просвещения.

Для развития документального фильма как социально-важного и политического заявления большую роль в истории СССР был период гласности. На телевидении выходили программы о свободе слова, раскрывались тайны прошлого. Документальные фильмы приобретали более острый характер, авторы, почувствовав послабление в цензуре, заговорили напрямую, без образов и художественных оборотов. На центральном телевидении выходила программа «Взгляд», а студия «Казахтелефильм» выпустила в период 1985-1990 годов 136 фильмов, среди которых были фильм «Версия» (1989 год, Е. Абишев, Е. Каржаубаев) о событиях декабря 1986 года с точки зрения тех, кто выходил на площадь и пострадал; фильм «Мой оркестр Сакс-Хорус» (1989 год, Т. Ласукова) о музыкальном коллективе, исполняющим джаз; «Тулеген» (1989 год, Е. Каржаубаев) о бывшем браконьере; «Люська» (1989 год, Е. Каржаубаев) об осужденных женщинах; «Вдова поэта рассказывает» (1988 год, Т. Ибраев) о жене репрессированного поэта; «Дорога» (1987 год, М.Якимбетов) об организаторских проблемах связанных со строительством дорог. Особое место занимают фильмы на экологическую тему, о разного рода политических и экономических допущений из-за которых появились проблемы, связанные с состоянием природы: «На свалку» (1989 год, Р. Разутдинов) об экологических

проблемах из-за неэффективного производства; «Балхаш: судьба озера» (1988 год, Ю. Дубровин) об экологической катастрофе; «Пойма» (1988 год, Б. Кадыров) об экологической проблеме реки Иртыш; «Почему батыр не поет?» (1988, Э. Медведкин) о состоянии животных в зоопарке; «Мангышлак: продолжение биографий» (1986 год, Ю. Дубровин) о проблемах с нефтепроводом; «Горький сахар» (1985 год, С. Морозов) о заражении сахарной свеклы.

Многие темы остаются без должного к ним внимания (Семипалатинский полигон, голод, волны репрессий и пр.), однако уже имеется возможность анализировать и раскрывать проблемные темы, возникающие из-за политического кризиса. Большую роль в этом отношении играет документальный фильм Асии Байгожиной «Хроника необъявленной демонстрации», который пытается разобраться в причинах и последствиях событий декабря 1986 года. На пороге независимости авторы документального фильма встречаются и с Геннадием Колбиным, и Динмухамедом Кунаевым, сталкивая с помощью монтажа политиков в виртуальной «очной ставке».

Политическое отношение с массмедиа в Казахстане изучается активно, Роза Ауталиповна Нуртазина представила типологизацию периодов взаимодействия медиа и правительства в стране [89]. В данной типологии в первую очередь подразумевается журналистика, однако закономерность влияния информационной политики отражается как в целом на медиа, так и на отдельные его направления. Мы рассмотрим документальное кино в разрезе данной типологии.

Первый этап, который начался с обретения независимости Республики Казахстан до 1992 года, характеризуется государственной монополией на СМИ. Свободный рынок массмедиа 90-х так же, как и период гласности в 80-е подарил иллюзорное представление о свободе слова, и возможности отмены цензуры. Однако аудитория и рынок начали диктовать правила жестче, чем цензура. Аудитория стремилась не просто посмотреть на мир по-новому, но избавиться от старого, поэтому расследования и скандальные истории современности воспринимались аудиторией лучше. Еще существует и активно действует студия «Казахтелефильм», создающая централизованно документальные фильмы для телевизионных каналов. По данным сайта «Центрального государственного архива кино-фото документов и звукозаписи» за эти два года студия выпустила 32 фильма, из которых 81% фильмов на казахском языке. Риторичность и акцентирование на личности человека как характерные черты документального фильма в традиции документального фильма СССР еще остается в фильмах начала 90-х. В этот период имеются фильмы критического характера. Так, в картине «Я хочу работать» 1991 года (реж. А. Медетбаев) авторы критикуют руководителей совхоза в Алматинской области за неумение перестроиться к новым экономическим требованиям, возникшим в период свободного конкурентного рынка. Фильм «Власть дела» М. Якшимбетова через контраст жизни в городе и ауле и комментариев директоров крупных предприятий раскрывает тему отсталости местного производства и снижение уровня самооценки человека по вине политической

системы СССР. Впервые выходит фильм о религии не в критическом свете. Герой фильма «Емші» - целитель, его религиозность раскрывается как должное, а сверхспособности не подвергаются сомнению. В этот период несмотря на монополию государства в массмедиа документальный фильм еще не выступает рупором пропаганды, но рефлексировать на политические реалии через критику и обращение к темам, которые было сложно представить на советском телевидении.

В 1990 году закрывается студия телевизионного документального фильма «Экран», то же самое со временем происходит со студией «Казахтелефильм» в Казахстане. Телевидение приобретает более четкие функциональные очертания, касающейся новостного эфира и освещения социальной и политической жизни молодого государства.

Документальный фильм постепенно теряет широкую аудиторию, и до развития сети Интернет и социальных медиа авторы развиваются за рубежом. Например, Сергей Дворцевой – режиссер из Казахстана выпускает первые документальные фильмы в конце 90-х именно в России и переезжает туда. Важным для отражения всеобщего социального настроения на пороге тысячелетия являются фильмы Дворцевого «Хлебный день» и «В темноте». Оба эти фильма лишены закадрового текста, атмосферной музыки и политической повестки, однако они живо погружают в события аудиторию за счет живущих в кадре людей и образов, возникающих будто сами по себе в кадре.

Второй этап продолжается до 1996 года, и ему характерно сокращение доли государственных СМИ в общем количестве. Именно на этом этапе закрывается студия «Казахтелефильм», в 1994 году она входит в состав корпорации «Қазақстан». За 1992-1993 годы студия выпустила 22 фильма, из которых на казахском языке 54%, но был выпущен фильм на английском языке «Мавзолей Қожа Ахмета Яссауи». Появляются фильмы с патриотической риторикой («Миллионы в строю», Б. Габитов) и посвященный жертвам репрессий («Алаш туралы сөз», Б. Иманбаев, К. Омаров). Показательным и характерным документальным фильмом постсоветского периода является фильм студии 1993 года «НЛЮ. Зашифрованная реальность» (Ю. Дубровин), в котором представлены очевидцы аномальных явлений. Тут прослеживается сенсационность и поверхностный анализ, который характерен для псевдодокументальных фильмов 90-х и 2000-х. Большая часть документальных фильмов последних лет работы студии «Казахтелефильм» была посвящена искусству, истории Казахстана и международным отношениям молодой страны, все это отражает стремление приобрести независимость не только политическую, но и ментальную, психологическую.

17 апреля 1995 года основан «Телерадиокомплекс Первого Пресс-службы Президента Республики Казахстан», целью которого является формирование архива документальных и других видов неигрового кино для пропаганды и поддержки положительного образа главы президента. За неимением конкурентов на телевидении данный телерадиокомплекс стал распространяться на государственных и даже частных каналах, со временем став монополистом

документального кино на телевидении и выполнял те же функции, что и студия «Казахтелефильм» в советский период.

Этап становления и роста массмедиа сменяется в 1997-2006-х годах либеральным этапом, в котором на рынке массмедиа происходят качественные и количественные изменения. Государственные СМИ активно приватизируются, а также формируется система государственного заказа, направленного на поддержку государственной политики. Документальный фильм в этот период рассматривается либо как образовательный или научно-популярный контент, либо как пропагандистский материал государства. На всех телеканалах страны вещаются фильмы и репортажи Телерадиокомплекса Первого Президента, созданные по единому шаблону, и определяющие центральные идеи – патриотизм, вклад президента и единение народа. В этот период постепенно формируются массмедиа в сети Интернет, появляются казахстанские версии видеохостингов, информационных ресурсов и блог платформ. Блоггинг как явление пользовательского контента влияет на политику, открывая вопрос нормализации новых медиа в законе.

С 2007 года начинается четвертый этап стабильного роста информационного рынка Казахстана. Государство предоставило льготы медиа. Так, например, телевидение не облагается НДС. Также значительными событиями становится переход на цифровое вещание телевидения Казахстана, контроль зарубежной рекламы на кабельных телеканалах. Из бюджета ежегодно выделяются средства на поддержку кинематографа, однако дистрибуцией документального кино не занимаются систематически, таким образом до широкой аудитории конечный продукт не доходит.

Отношение к документальному фильму отражается в законодательстве Казахстана. В 2019 году выходит закон «О кинематографии». В первой статье закона выведены понятия фильма как «аудиовизуального произведения, созданного на основе творческого замысла, состоящего из изображения и звукового сопровождения, зафиксированных на носителе и соединенных в тематическое целое»; а также даны определения двум типам кино «фильма-события» – «фильмы к юбилейным и памятным датам, посвященные выдающимися личностями, общественно значимым и значимым событиям»; и «кинолетописи» - «документальные сюжеты, отражающие характерные особенности времени, места, обстоятельств и рассчитанные в перспективе на производство фильма» [90].

По этим определениям видно, что закон не рассматривает кино как отдельное средство массовой коммуникации, а скорее, как средство пропаганды. Тут не учитывается факт, что современные аудиовизуальные произведения могут не содержаться на носителе, а быть полностью сохранены в виртуальном пространстве сети; а также не учитываются особенности фильма как формы произведения, которая может иметь разнообразные функциональные и принципиальные значения. Концентрация на «фильмах-событиях» также демонстрирует отношение политики к месту документального фильма в массмедиа. К тому же возникает вопрос о производстве кинолетописи и ее хранении, так как отдельных компаний или частных представителей, которые

бы создавали кинолетописи, а не новостные сюжеты в Казахстане нет. Архив же содержит кинодокументы только определенного периода. Следовательно, даже получая финансовую поддержку от государства, без понимания специфики и типологии, кино не развивается качественно, институт кино и кинобизнеса не получают должного стимула к развитию. Документальный фильм определяется наряду с другими видами кино (анимационный, игровой, хроникальный) в 10 статье закона РК «О кинематографе» как «фильм, создаваемые на основе сценарного сюжета, в котором зафиксированы актуальные события, факты действительности в совокупности, которые трактуются режиссерскими средствами операторского искусства, монтажного строя и другими средствами».

Государственная монополизация кино в стране продолжилась созданием в 2019 году Государственного центра поддержки национального кино «KazakhCinema», где единственным учредителем и акционером стало Правительство Республики Казахстан. С одной стороны данная некоммерческая организация дает возможности развития кинематографа в стране по темам, которые поддерживают бренд государства; с другой стороны действительных показательных открытий новых имен среди авторов еще не было представлено. Прямое финансовое влияние на кино, тем более без учета разнообразия его типологии при условии свободного глобального медиарынка не приносит качественных изменений. На сегодняшний день наблюдается снижение качества телевизионного контента на фоне постепенного развития документального фильма в сфере авторского и независимого кино, и это также может подтвердить выдвинутый тезис.

Для данного исследования важным изменением становится развитие социальных сетей, которые повлияли на привычки аудитории, предоставили альтернативные способы информирования и выражения себя. Однако именно приложения и кроссмедийность очень сильно повлияли на возможность самостоятельного роста авторов, их независимости не только от государственных денег, но и от необходимости принадлежать определённой редакции. На сегодняшний день казахстанские медиа постепенно формируют нишу редакций и авторов, которые, не являясь оппозицией власти, предоставляют альтернативный взгляд на события. Частная инициатива демонстрирует готовность авторов документального кино создавать произведения не благодаря, а вопреки [91].

Точно так же, как свободный рынок изменил положение документального фильма в 90-е, наблюдается процесс его трансформации в цифровом глобальном медиарынке. В первую очередь стоит обратить внимание на то, что медиарынок можно определить как рынок внимания, где именно свободное время пользователя выступает в качестве товара, который предоставляет медиа рекламодателю. Однако на медиарынке появляются альтернативные рекламные способы привлечения финансирования – краудфандинг (открытый сбор денег на реализацию проекта), мерчендайзинг (продажа разнообразных предметов с логотипом бренда) и подписка (абонентская периодическая оплата постоянно обновляемой услуги или товар). В практике казахстанского документального кино есть положительный опыт краудфандинговой кампании. Информационный

портал Vlast.kz собрал средства для создания документального фильма и мультимедийного проекта, посвященного полигону в Семее. Это показало, что аудитория готова поддержать инициативу медиа для раскрытия темы, которая не обсуждается на должном уровне. Несмотря на то, что сам по себе фильм получился скорее расширенным журналистским репортажем, и во многом не может быть назван фильмом в том понимании данного термина, который берется в основу исследования, опыт Vlast.kz можно назвать успешным, потому что он продемонстрировал другим авторам возможность прямого взаимодействия с аудиторией без посредников. Это важная часть глобального цифрового медиарынка.

Характерными чертами цифрового медиарынка являются мультимедийная репрезентация информационного продукта и зрелищность. Также медиарынок акцентирует большее внимание на процессы визуализации, потому что именно они способны оперативно и доходчиво доносить эмпирический опыт пользователю и быстро ориентироваться происходящем, принимая важные для жизни решения, что обусловлено скоростным вступлением индивидов в процессы становления информационного общества. Во многом современная аудитория определяет и тематическую и жанровую направленность документального фильма, исходя из информационного поля, в котором находится каждый пользователь в сети. Авторам необходимо не просто понимание аудитории, а ее постоянный мониторинг и исследование.

Профессор Иосиф Дзялошинский перечисляет риски и угрозы, связанные с распространением влияния интернета на массмедиа в монографии, посвященной медиаэкологии. Исследователь перечисляет угрозы социально-психологического характера, к которым относятся обязательная самопрезентация человека в сети, без которой он как бы и не существует; зависимость от социальных сетей и повышенная тревожность; замена реального общения виртуальным; обесценивание слова и идеи за счет увеличения информационного массива; понимание массовости как примитивизации; продажа уже не внимания, а личных данных пользователей для формирования рекламных предложений [11, с. 79].

Демографические изменения влияют на темы и разнообразие точек зрения в документальных фильмах, увеличение продолжительности жизни влияет на более глубокое осмысление поступков человека, эмансипация женщин и девства позволяет обнаружить новые темы и вопросы для авторов. Сетевое общество расширяет возможности для автора в географии, создавая сообщества в поддержку идеи или продукта, у автора появляется возможность найти денежные средства на съемку относительно независимого документального фильма.

Глобализация расширяет аудиторию документального фильма с одной стороны, и создает тему для отражения в фильмах с другой. Проблемы и последствия глобализации, поиск национальной идентичности, экология и другие темы объединяют сообщества через документальные фильмы в том числе. Однако, опираясь на влияние социальных изменений на документальный фильм как важную часть дискурса, необходимо обращать внимание на

специфику сообщества. Исследователь Гульнара Абикеева обращает внимание не интегрированную ментальность сообщества Казахстана, вбирающего в себя представление о мире через четыре типа культур: этническую, исламскую, советскую и западную [92]. Безусловно глобальные темы влияют на социальный дискурс в Казахстане, но при этом проходят через четырехгранную призму этих ментальностей.

Таким образом, анализ социальных трансформаций показал, что именно свободный интернет с развитием сначала блогинга, а затем социальных медиа позволил авторам самостоятельно создавать собственный бренд, высказываться, строить комьюнити и поднимать темы, о которых редко говорят в традиционных медиа или вообще не говорят. Участие в проектах, поддерживаемых государственным заказом, обусловлены большим перечнем бюрократических условий и экономическими ограничениями, с которыми не все авторы документального кино готовы согласиться. Перспективным для документального фильма в Казахстане является частное финансирование и создание частных студий, раскрутка бренда.

Институциональный аспект трансформации документального фильма

Документальное кино в раздел модных тем в Казахстане вошло вместе с развитием репортажных фотографий сайта Vox Populi и с именем Каната Бейсекеева. Молодой режиссер-самоучка создал канал на YouTube и получил известность за счет своих работ о казахстанских эмигрантах в США. Самым важным фильмом, благодаря которому в сети и в других медиа начали говорить о Канате Бейсекееве стал фильм «Бала» (2017), в котором автор показал жизнь усыновленных и удочеренных детей из Казахстана в Америке. Поиск идентичности в фильмах Каната Бейсекеева играет большую роль. В начале своей карьеры автор работал с эмигрантами из Казахстана в США, затем обратил внимание на героев внутри страны, а также на диаспоры казахов в других странах. Влияние Каната Бейсекеева на казахстанский сегмент в YouTube можно сравнить с влиянием прихода в социальный медиум профессиональных телевизионных журналистов в России после раскрутки Юрия Дудя. И тут следует подробнее поговорить об институциональных изменениях в документальном кино в независимом Казахстане.

Теория документального кино эволюционирует от понятия объективности и правдивости к признанию субъективного характера этого предприятия, что напрямую влияет на процесс его трансформации в массмедиа. Американский исследователь Билл Николс обращает внимание на то, что во многом понимание документального фильма зависит от того, как работает с направлением сами авторы, компании и студии [14, p. 15].

Другими словами, документальный фильм развивается не только в системе социальных отношений медиа и правительства, но и в системе организационно-творческих отношений автора и медиа. Следовательно, на развитие института документального кино большое влияние оказывает состояние отношений между заказчиками, авторами и аудиторией. К сожалению, казахстанская аудитория о документальном кино имеет представление как о пропагандистском или образовательном, то есть не может

представить документальный фильм как интересное и важное в социальном плане зрелище.

Как указывает в своем исследовании Билл Николс большое значение в развитии документального фильма играет институт документального кино, то есть аспекты организационного порядка – кто снимает документальное кино, на какие средства и о чем. Также сюда входит использование понятий при создании документального фильма, которыми пользуются авторы, потому что при смене языкового обозначения меняется и восприятие, и осмысление процесса, явления или предмета.

В Казахстане имеется ряд университетов, готовящих профессиональных специалистов для кинематографа, однако в силу нерентабельности кино как бизнеса, а также нехватки кинематографических студий многие из специалистов уходят из сферы кино. Особенно резкий дефицит специалистов наблюдается в сценаристке. Несмотря на кажущуюся полную зависимость документального фильма от событий, которые будут фиксироваться на камеру, сценарист как мастер построения драматургии и сторителлинга необходим в современном документальном кино в условиях инфотеймента. О нехватке независимых авторов говорят и частные инициативы. Так, например, компания «Internews в Средней Азии» проводит школу документального кино для независимых авторов, приглашая казахстанских и зарубежных авторов, призеров международных фестивалей для того, чтобы показать, как можно снимать документальное кино, как находить средства и как продвигать его. Помимо этого, компания проводит конкурс идей – питчинг, и спонсирует победителя, помогая на определенном этапе.

Еще одной инициативой является «Воркшоп по созданию документального фильма» от компании «Cabar Asia», в котором принимали участие граждане Средней Азии и создавали короткометражные фильмы под руководством профессиональных режиссеров. Последней знаковой инициативой стало создание общественного объединения «QazDoc», в рамках которого режиссеры, продюсеры документального кино и неравнодушные в отношении документального кино активисты собрались для обозначения и решения вопросов в индустрии. Несмотря на то, что практика объединений в кино Казахстана пока не принесла чего-то действительно существенного в изменение положения кинематографа, авторы настроены позитивно, потому что, определив актуальные проблемы, готовы решать их сообща. Общественное объединение «QazDoc» проводит мастер-классы, встречи-обсуждения и практикует формат «showcase», когда авторы документальных фильмов, которые находятся в работе, делятся с коллегами и потенциальными инвесторами своими материалами. В этом формате важна поддержка, консультация коллег, чтобы найти лучший подход к истории; а также возможность заявить о проекте, чтобы найти как аудиторию, так и дополнительную поддержку для реализации проекта. В июле 2023 года в рамках фестиваля «Qarafest» был проведен первый «showcase», на котором были представители различных международных фестивалей.

Нужно сказать, что инициатива данных компаний и других независимых неправительственных организаций (Әділ сөз, Правовой медиацентр, MediaNet) способствуют развитию массмедиа Казахстана в целом, в последнее время обращая внимание на документальный фильм как на качественную форму аудиовизуальной публицистики.

На сегодняшний день наблюдаются разногласия среди авторов документального кино. Например, в отношении телевизионного документального фильма и YouTube продукции имеется критика со стороны более консервативных групп. Многие режиссеры не воспринимают работы Каната Бейсекеева, Рината Балгабаева и других похожих авторов как документальное кино, ссылаясь на то, что форма документального фильма не учитывается данными авторами и используется скорее как и на телевидении для привлечения аудитории, как маркетинговый прием, при том, что на деле произведения этих авторов можно назвать расширенным репортажем. Однако кинокритик Александра Поршнева предполагает, что упрощение формы и образного ряда в документальных работах Каната Бейсекеева можно определить как необходимость, связанную с форматом медиа и ожиданием аудитории YouTube в четком и понятном приеме передачи замысла автора.

Процесс принятия новых форм в документальном кино происходит сложно также в связи с несколькими причинами, на которые обращают внимание медиаисследователи. Божеева при анализе документальных фильмов Казахстана выделяет повторяющиеся темы у разных авторов: события декабря 1986 года, ядерный полигон в Семипалатинске и исчезновение Аральского моря. Заикленность на данных темах можно объяснить их глобальностью, значимостью, которую они имеют в международных отношениях и обеспечивают внимание широкой аудитории. Локальные проблемы и конкретные истории очень редко освещаются режиссерами документального кино, при этом становятся важной нишей для авторов-любителей и тех, авторов, которые выходят на аудиторию через социальные медиа.

Профессор Асима Ишанова видит проблему в развитии журналистики, которую можно перенести и на документальное кино, в двойном разрыве традиций между поколениями, в отсутствии передачи опыта, наблюдений и ценностей от одного поколения к другому. Нет системы, школы, что вынуждает молодых авторов заниматься подражанием популярных форматов без внесения в них интертекстуального контекста и своеобразия культуры [20, с. 54].

Для анализа современного состояния документального фильма в массмедиа было проведено шесть интервью с авторами из разных сфер и разных поколений. Профессиональную среду представили режиссеры авторы старшего поколения Асия Байгожина, Владимир Тюлькин и молодого поколения – Евгений Лумпов, Айдос Сейтжан. Телевидение представила телевизионный журналист и продюсер Ирина Грибовская, а сферу блогинга – Ринат Балгабаев (Приложение В).

У всех авторов наблюдается предвзятое отношение к телевизионному формату документального фильма, который считается упрощенным, ориентированным на широкую аудиторию, не являющимся искусством или

произведением в полной мере. Минимальный визуальный ряд, отсутствие аттрациона не привлекает широкую аудиторию. Кроме того авторы считают, что зрители в Казахстане не будут платить за документальные фильмы в кинотеатрах и даже онлайн, а значит документальный фильм на медиарынке считается нерентабельным продуктом. Телевидение создало вакуум формата, в который не может попасть что-то новое. Безусловно такого рода восприятие телевизионного документального фильма не может положительно влиять на его развитие.

Ринат Балгабаев считает, что в большом документальном кино должны быть длиноты, паузы и философский подтекст, обеспеченные длительными съемками и изучением предмета. Свой же выбор заниматься документальным фильмом и применения на YouTube именно телевизионного формата Ринат Балгабаев объясняет практической ценностью информации. Для автора важно понять суть проблемы через беседы с людьми, начать экспертное обсуждение вопроса в обществе, где принято умалчивать и отрицать, и сделать что-то полезное для формирования безопасной среды для будущих поколений.

В свою очередь стимулом к созданию документальных фильмов Евгения Лумпова (мастера Асия Сулеева и Ануар Райбаев) является богатство форм и возможностей для донесения историй о людях в документальном фильме, диалог с героем фильма, интерпритация социальной роли человека и эксперименты с трансформацией жанров. Автор видит задачу режиссера в создании документа, который останется ценным и актуальным через поколения, а не станет причиной общественного подъема и широкого обсуждения. В данном случае также наблюдается разница в восприятии роли и цели документального фильма.

В практическую значимость фильма вкладывает суть своих фильмов Ринат Балгабаева. Будь это обнаружение проблемы и начало ее обсуждения на языке специалистов; инструкция для жертв как необходимо действовать и где искать поддержку и защиту; предостережение для людей, которые могут попасть в сложную ситуацию из-за незнания; либо взаимодействие с аудиторией, когда совместными усилиями автор и зрители передали данные о новой «финансовой пирамиде» в правоохранительные органы. Асия Байгожина рассказывая о процессе создания документального фильма «Хроника необъявленной демонстрации», обозначает социальную значимость проекта, и важность проговаривания травм и совместного переживания их со зрителем и социальным актером. Следовательно применение практической значимости документального фильма в социальном дискурсе характерно не только младшему поколению авторов.

Противопоставление профессиональной (элитарной) среды режиссеров с любителями или представителями других сфер массмедиа (журналистика, блогинг, PR) приводит к разделенности сообщества авторов. Зная об отношении друг к другу, авторы существуют отдельно и несмотря на попытки объединений остаются каждый в своем «информационном вакууме».

Отличается взгляд на процесс создания документального фильма. Если режиссер Евгений Лумпов принимается за работу только когда весь материал

продуман и расписан на бумаге, то телевизионный журналист Ирина Грибовская считает, что документальный фильм должен быть свободен от постановок и не нуждается в детальном сценарии. Как ни парадоксально причиной отторжения, всего придуманного у журналиста в отношении документального фильма, строится на наигранности и построенной реальности на телевидении. Для телевизионного журналиста Ирины Грибовской информационное вещание полно рамок и фальши, а публицистический документальный текст противопоставляется ему. При этом аудитория у всех примерно одинаковая и нуждается в мониторинговом исследовании ее потребностей и интересов.

Одной из важных проблем для авторов становится недостаток узких специалистов. Ринат Балгабаев сталкивается с недостатком саунддизайнеров и звукорежиссеров, а также студий продакшена в регионах. Еще одну проблему проговаривает Евгений Лумпов, указывая, что в Казахстане нет системной поддержки коммуникации между зрителем и автором. Фестивали и конкурсы проводятся редко и не являются авторитетными, в Казахстане не сформирован процесс продвижения и проката документального кино. Причины автор видит в том, что люди, от которых зависит развитие культуры в стране либо не понимают систему, либо не воспринимают авторов как достойных признания, либо боятся конкуренции.

Ирина Грибовская, опираясь на продюсерский опыт, говорит о том, как сложно привлечь инвесторов для документального фильма. Журналист указывает на то, что всегда у авторов есть истории и идеи, но не хватает средств. Кроме этого, Ирина Грибовская говорит в интервью об ориентации на аудиторию и на привлечение ее к документальному кино, потому что в медиапространстве Казахстана наблюдается оторванность зрителя и автора друг от друга.

Помимо финансовой проблемы в документальном кино Казахстана существует стремление к мифологизации, в которой Асия Байгожина видит причину торможения развития документального фильма, который должен нести факты и осмысление, а не замалчивание и мифы вокруг идеологии. Как и Ринат Балгабаев мастер видит проблему отсутствия социального дискурса в массмедиа Казахстана.

Формирование школы документального кино в Казахстане по мнению Евгения Лумпова начнется, когда молодые авторы смелее начнут сочетать в своих работах достижения телевидения и интернета, а не просто переносить телевизионный формат в YouTube. Также режиссер считает, что постмодернистский подход к документальному фильму сыграет на руку авторам и позволит найти лучшие формы для любой истории.

Вопросы деонтологии в массмедиа в большинстве своем касаются профессиональных режиссеров документального кино, однако по сути должны распространяться на всех авторов. Айдос Сейтжан в интервью указывает на проблему взаимодействия режиссера и социального актера, на ответственность автора за историю и за процесс съемки. Этический вопрос о невмешательстве в снимаемую жизнь даже в момент насилия или жестокости остается

нерешенным, потому что нет универсального ответа: нужно ли автору документального кино вмешиваться или оставаться свидетелем.

Развитие постправды, фейков и использования генеративного контента приводит к рискам манипуляции и намеренного или ненамеренного введения в заблуждение. Важно, чтобы в процессе передачи опыта создания документального фильма от одного поколения авторов к другому помимо теоретических знаний и практических навыков, особое внимание обращалось на этическую сторону. Сюда должны быть включены такие вопросы как: работа с источником информации; включение автора в жизнь социального актера; авторское право, вопросы использования искусственного интеллекта, фактчекинг и прозрачность информации об источниках в предоставлении фактического материала.

Документальный фильм индексирует реальность, предоставляет факты. Иногда фактическая часть фильма преобладает над образной, что отрицательно воспринимается сторонниками авторского кино. Так же, как и другие составляющие формы и каналы массовой коммуникации, документальный фильм устанавливает достоверность сообщения через референцию структуры информации: ссылки, цитаты и прозрачность данных становятся важной частью документального фильма в современном мире. Если в годы выхода фильм «Нанук с Севера» для зрителей было не важно, что семья в кадре не является таковой, то сегодня автору не простят такой вольности. Массмедиа ориентированы на создание событий, которые заключаются в изменении структуры организации информации. Во многом выпуск документального фильма связан с определенной датой или событием, которое отмечается в том числе созданием документального фильма. «Датовское кино» также подвергается критике, потому что большое количество именно событийного контента обесценивает текущие проблемные ситуации. Разумеется, как и в случае технологии, автор может создать фильм, в котором будет найдено более эффективное решение данной коллизии.

Интерактивное документальное кино также подвергается критике со стороны авторов, которые в первую очередь видят риски влияния виртуальности и симулятивности на восприятие аудитории [78, с. 96]. Однако документальный фильм даже при условии создания виртуальной, условной реальности связан с действительностью напрямую, поэтому документальный интерактивный, линейный или мобильный фильм направлен именно на возможность принятия гражданского самосознания каждого человека, поэтому опасения, которые могут быть связаны с игровыми проектами и компьютерными играми, для документального фильма не имеют под собой основания. Аудитория при погружении в мир документального мира вполне осознает индексную связь фильма с реальностью, и вопрос о достоверности и объективности фактического материала и образов в произведении стоит в области этических норм, которые необходимо соблюдать автору.

Многие псевдодокументальные и откровенно фейковые аудиовизуальные произведения подстраиваются под жанр расследования, потому что во многом аудитория готова верить невероятному объяснению, даже если в таком фильме

нарушаются правила логики. Журналистское расследования тесно связано с логикой и риторикой, это является основой жанра, так же как метод репортажной съемки.

С одной стороны, такие методы привлечения и удержания аудитории обусловлены экономическими потребностями медиарынка, но, помимо этого, создатели и заказчики документальных фильмов часто преследуют свои личные цели. Негативная сторона борьбы за внимание аудитории сказывается на увеличении эффекта «усталости сострадания» у аудитории. Невозможно постоянно удивляться тайнам или ужасаться человеческим преступлением, поэтому авторы прибегают к таким методам удержания внимания, как привлечение медийных лиц, инсценировка или игровая постановка иллюстративных сцен, использование шокирующих заголовков или пометок «не для слабонервных», «после этого ваша жизнь изменится», «самые страшные кадры» и пр. И так как аудитория становится все более искушенной, использование этих методов увеличивается, усиливается, порой забирая большую часть хронометража, из-за чего может пострадать и смысл, и художественная ценность фильма. Но чаще всего за фасадом громких заголовков скрывается не настоящее документальное кино, которая даже и не пытается создавать какую-либо социальную или культурную ценность.

Самоцензура в документальном фильме является серьезным риском. В первую очередь самоцензура связана с высокой эмоциональной связью автора документального фильма и «социальным актером», который может повлиять на решение режиссера не показывать фильм, чтобы оправдать доверие или соблюсти условия. Остросоциальный документальный фильм в теории может стать причиной недовольства со стороны общества. После январских событий 2022 года автор Армат Барлыбаев удаляет документальный фильм «Трущобы великой степи», в котором он показывает низкий уровень жизни в Жамбылской области. По признанию самого автора, причиной стало эмоциональное выгорание и страх спровоцировать людей на агрессию.

Стремление убрать факт из кадра, чтобы создать настроение также является причиной самоцензуры. Ринат Балгабаев признается в интервью, что специально не предоставлял информацию о болезни жертвы, чтобы она не вызывала жалости, а демонстрировала силу духа и возможность бороться за свои права; или не рассказывал о наркозависимом прошлом молодого человека открыто по просьбе самого социального актера. Сложно определить, насколько изменилась бы суть фильма без самоцензуры автора, именно такого рода кейсы необходимо разбирать с будущими авторами авторами, потому что они и формируют принципы деонтологии массмедиа.

Еще одним не менее важным риском в данном контексте является развитие поляризации в социальном дискурсе, который выгоден только для ведения гибридных и информационных войн, которые негативно отражаются и на экологии медиапространства, и на развитии документального фильма как качественного медиапродукта. Манипуляции и использование языка вражды в псевдодокументальных фильмах приводит к ложному представлению о роли документального фильма в социальном дискурсе, и необходимость поиска

нового подхода в прокате и дистрибуции документального кино становится остро в сообществе авторов.

Процесс проверки и перепроверки информации в документальном кино связан также тесно в информационной и медиаграмотностью, в отношении которой на данный момент также наблюдаются трансформационные процессы. Медиаобразование становится важным пунктом в повестке образовательного процесса на международном уровне, что связано с ростом контента, который невозможно контролировать в силу его массовости и стремлении общества к свободомыслию. Фактчекинг в данном контексте становится еще одним важным пунктом в институциональном изменении документального фильма, так как подразумевает не только принятие его как нормы в процессе создания и продвижения фильма, но и как потребности в новых специалистах в сфере документального кино. Помимо фактчекинга, связанного с экологичностью и построением доверительных отношений с аудиторией, на изменение в ряде специалистов для документального кино большое влияние оказывает технологический аспект трансформации документального фильма.

Технологический аспект трансформации документального фильма

Важной чертой экранной культуры является синкретизм – единство разнородных элементов, который формируется благодаря следующим явлениям: «вариативное использование техники (любая техника может быть подключена к интернету); появление технологий смешения звукового и изобразительного ряда (наблюдается сужение, спецификация при полной интеграции всего со всем); ритмизация композиции; проникновение экранного изображения в семейно-бытовую сферу (экранное изображение становится все более индивидуальным)» [14, р. 51].

Кинематограф связан с массовой аудиторией, требовавшей от кино с момента его формирования зрелищности и аттракциона. И если для экранного искусства XX века были характерны приемы цирка, буффонады, мюзик-холла, театра, то для фильма XXI века важны приемы цифровых технологий. Современная аудитория меняет привычки, создавая информационное поле под воздействием собственных вкусов и потребностей.

Такая зависимость массмедиа и ее форм не возникла на пустом месте. Важным трансформационным моментом в истории массмедиа стало применение плодов технической революции в повседневности. И именно технические средства фиксации, использованные в быту, стали причиной изменения отношения общества к реальности. Пространство и время теперь могут быть зафиксированы, а значит может быть передан опыт, идея или образ. Отталкиваясь от этого тезиса, можно сделать вывод, что если в период развития кино как нового продукта медиа, документальный фильм представлял собой предмет дискурса искусства и творчества, то с расширением возможностей фиксации и воспроизводства реальности, документальный фильм становится средством пропаганды, распространения идей и образов для будущего. Практическое применение документального фильма в первую очередь как средства передачи информации через отработанные схемы и форматы приводит к ремесленническому подходу, потере или обесцениванию творческого начала.

Однако из этого не следует, что, отточенные методы и приемы в документальном кино не являются основой для создания новых произведений.

Экран в современном медиапотреблении обеспечивает быстрое восприятие эмпирического опыта за счет наглядности и ощущения социализации. Во многом опасения социологов о том, что экран может стать причиной снижения межличностной коммуникации, имеют основания существовать, потому что «эффект присутствия», созданного телевидением, влияет не только на принятие разнообразных решений зрителем, но и на решении избежать реальности или ждать решения проблем, озвученных и показанных телевидением.

Малый экран получил свою специфику и в документальном кино, что во многом стало причиной поиска и определения телевизионного искусства. Так, в 60-х годах при обсуждении нового метода документальной съемки – киноправды говорили о необходимости создания новых кинозалов, которые бы подходили по характеру «фильму-спектаклю», то есть фильму, где много крупных планов, разговоров и пр. На больших экранах все это смотрится неуместно, потому что требует более интимного просмотра [17, с. 152].

Можно сказать, что этим вопросом вплотную заняты телевизионные специалисты и теоретики, так как именно на телевидении, а позже в сети становится популярным жанр интервью, где крупный кадр и длительный разговор являются его основными характеристиками. Документальный фильм, который подразумевает длительный разговор, интимное смотрение также подходит для массмедиа лучше всего. Жанр интервью удачно и выгодно для себя адаптировался на YouTube, представляя собой как альтернативу телевизионному эфиру, так и продолжая традицию создания контента для индивидуального просмотра.

Исходя из телевизионного качества создания иллюзии одновременности действия на экране и просмотра аудитории формируется типологизация мизанкадра для интервью. Если интервьюируемый смотрит прямо в кадр, то возникает ощущение прямого обращения к зрителю; при схемке под углом, когда интервьюируемый смотрит в сторону, формируется ощущение присутствия в момент разговора с кем-то, но не со зрителем; и наконец третий мизанкадр, когда в кадре видно всех собеседников, воссоздает эффект участия в беседе. Опираясь на это, авторы YouTube каналов чаще всего используют именно третий мизанкадр для большего погружения аудитории в экранную реальность. Малый экран телевидения и сетевидения лучше всего подходит для документальных фильмов, основанных на длительных разговорах, с крупными кадрами и с обращением (прямым или косвенным) к личности зрителя. «Фильм-спектакль» требует более интимного смотрения, которое сегодня может обеспечить именно телевизор и смартфон.

Телевизионный экран ближе экрану мобильному, чем широкому экрану кинотеатра, однако это сближение имеется только в отношении композиции и форм, а не в отношении коммуникации с аудиторией. Телевизионный экран на сегодняшний день имеет различные параметры и выбирается пользователем не только исходя из коммерческих возможностей, но и из желания получить

дополнительные возможности – подключение к сети, качество изображения, ширина экрана, присутствие или отсутствие рамки и пр. Окружающее пространство телевизора создает эффект «окна», в то время как экран размером с ладонь воспринимается как «рамка», в которой может быть как чужая интерпретация реальности, так и собственная интерпретация пользователя. Причина такого различия кроется именно в доступности и легкости использования через мобильный экран интерактивных особенностей экрана. В то время как для телевизора необходимы дополнительные устройства, подключения, пульты для интерактивного влияния на контент, экран смартфона легко подвергается манипуляциям с помощью движений пальцев или даже, на некоторых моделях движением головы.

Интернет-вещание не ограничивается только экранами компьютеров, планшетов и смартфонов, потому что современные телевизоры постепенно превращаются в компьютеры. И тут уже сложнее ориентироваться с размером экрана, так как YouTube видео могут смотреть как на экране смартфона, так и на экране смарт ТВ. Однако все же социальные медиа чаще всего подключают через экраны смартфона, а для видео направленные для такого небольшого экрана размером в ладонь характерна простота визуального ряда. Помимо этого, экран смартфона по своей сути отражает альтернативную точку зрения в отношении освещения социальных и политических вопросов. Альтернативную по отношению к традиционным СМИ, к которым относят телевидение. Причинами такого разделения – официальная позиция телевидения и неофициальная – социальных медиа – являются конфликт поколений, конфликт традиций, ангажированность традиционных медиа, сложность в контроле Интернет-вещания со стороны правительств.

При этом коммуникационные технологии определяют не только поведение аудитории, от которой напрямую зависит развитие содержание и социальный посыл документального фильма, но и формирует информационное пространство. Новикова определила в этом формировании риск эскапизма, который воспринимается как поиск безопасной зоны, мешающей аудитории принимать ответственность за выбор и поступки [42, с. 12].

Еще в начале развития кино как развлечения культура просмотра фильма разделилось на два направления – массового, традиции которого были заложены братьями Люмьер; и индивидуального, заложеного Томасом Эдисоном. Обе традиции исходили из технического решения кинопоказа: в то время как французики изобретатели создали коммерчески выгодную модель кинопоказа на основе проектора, Эдисон выпустил в розничную продажу аппараты с индивидуальным просмотром. Сегодня индивидуальное киносмотрение обеспечивается физическими носителями, телевидением, интернетом. Парадокс заключается в том, что индивидуальное киносмотрение становится в современном мире выгоднее и для аудитории, и для создателей фильмов, особенно если говорить о документальном фильме, которому сложно, или, в некоторых случаях, невозможно собрать большую аудиторию в кинотеатр и собрать кассу, соперничая с фильмами-аттракционами.

В современном информационном обществе обе традиции просмотра развиваются, однако кинотеатры все же сталкиваются с экономическими трудностями чаще, чем их цифровые аналоги и телевидение. Однако и фестивальное и кинотеатральное документальное кино существует в сети и может быть доступно аудитории для индивидуального просмотра и не легально через пиратские сайты, и легально через официальные аккаунты социальных медиа и подписки.

Первые фильмы также технически были обусловлены в содержании, как и современные фильмы. «Размер лент первых фильмов лимитировался несовершенством съемочной/проекционной камеры. Свою роль здесь играли малая ёмкость кассет, а также однолопастный обтюратор, из-за которого возникало при проекции настолько интенсивное мигание, что зритель быстро утомлялся и мог безболезненно смотреть на экран лишь несколько минут. Несовершенство и громоздкость аппаратуры не только определяли размер фильма, но и требовали максимального упрощения съемочного процесса: запечатлевалось лишь то, что не требовало специальной организации. Первым жанровым образованием, которым можно обозначить ранние киноленты, стал короткометражный семейный фильм-документ» [14, p. 115].

Следовательно, важное значение на длительность материала оказывает физиологическое влияние техники на человека. Так первые фильмы невозможно было смотреть дольше 10–20 минут в связи с шумом, который сопровождался сеанс кинопоказа. Первые телевизоры представляли собой миниатюрные экраны с нечетким мерцающим изображением, что также влияло на формирование коротких по временному промежутку эфиров. С улучшением качества изображения на разного рода экранах привело к увеличению времени разнообразных форматов.

Таким образом, мы рассматриваем два типа киносмотра групповое – перед экраном телевизора или домашнего кинотеатра с возможностью подключения к интернет-вещанию; и индивидуальное – экран смартфона. Мы не будем разделять контент, потому что на любом из указанных экранов в силу технической конвергенции можно смотреть любой тип доступного контента для аудитории платно или бесплатно.

Телевидение обогатило язык экрана, создав условия для развития коммуникативных процессов с одной стороны, и сократив художественные особенности повествования, с другой. Дробашенко отмечает недостаточность технического развития кино. Теория кинопублицистики, по замечаниям исследователя, ориентировалась только на техническое новаторство, но не на творческий опыт [30, с. 149]. Развивая эту мысль, обратим внимание на то, что язык экрана и осознанный удачный опыт применения определенных его приемов, параллельно использующий новые технические возможности, приводит к положительным результатам, которые, возможно обозначаются не сразу, но со временем принимаются большинством авторов.

Голдовская указывает в своем исследовании на то, что особое место в медиа занимают документальные жанры, которые свободно интегрируются с новыми медийными каналами из-за своей природы основанной на прямой

фиксации реальности. Социальные медиа предлагают разнообразные формы для такой фиксации, начиная мультимедийными постами, и заканчивая композиционно и визуально эстетическими видео. Tik-Tok, а следом за ним и другие социальные медиа предоставили аудитории шаблоны эффектов, видео и звуков, используя и сочетая которые, каждый пользователь воссоздает свою реальность, вступает в творческий процесс, обусловленный техническими процессами. Средства массовой информации, став трансляторами искусств, в том числе поспособствовали их развитию и сформировали свои собственные искусства: фотографическое, кинематографическое, телевизионное, сетевое.

История кино, как и любого технического объекта, изобретения, которое впоследствии переходит в культурный феномен, базируется на изменении ресурсов и возможностей технологических приемов. Во «Всеобщей истории кино» Жорж Садуль указывает на то, что увеличение метража фильма сформировало жанры: кинодрама и драматическая комедия стали полнометражными, а комические и документальные фильмы остались короткометражными. Объясняется это тем, что для развития драмы нужно больше времени, а значит больше пленки. Комедию же можно уместить в короткий метр, как и документальную историю. С другой стороны, злободневная кинохроника породила новый жанр в кино – еженедельные киножурналы, а феерии – первый вид кинорасказа – окончательно исчезла с экрана как жанр.

Документальное кино особенно остро реагирует на технологические инновации, и авторы стараются применить их, исследуя возможности объективного отражения реальности. Техническая эволюция кино имеет большое влияние на приемы и методы съемки фильма, что не может не отразиться на творчество. Начиная с появления синхронного звука и фотохимического процесса во время съемки авторы кино стараются найти лучшие способы киноповествования. После появления телевидения кинематограф столкнулся с еще более сильными и быстрыми техническими переменами: цифровые камеры, компьютерная графика, цифровой звук, цифровое теле и мультивещание. В 2001 году режиссеры документального фильма о природе Жан Перрен и Жак Клюзо представили премьеру фильма «Крылья природы» или «Кочующее племя», создававшийся три года с помощью дистанционного управления цифровой камерой.

В то время как технический прогресс на телевидении СССР и в последствии Казахстана развивал новостную и репортажную журналистику, документальное кино, став частью телевизионной публицистики вышло на второй план. Создавать фильм стало затратно, не рентабельно и позволить себе снимать документальные фильмы могут только крупные студии, к которым в стране относятся только государственные. Однако, как было отмечено выше, современные цифровые технологии постепенно меняют ситуацию. О том каким именно образом это происходит можно проследить, опираясь на тренды общественного развития, которые выделил Иэн Ван Дейк. К ним относятся - технологические, социальные, техно-социальные и общий метатренд - через которые в том числе происходит влияние на документальное кино. Интернет

вещей – цифровизация всех сфер жизни человека – обеспечил возможность зрителю документального фильма оплачивать и организовывать просмотр фильма, не выходя из дома. При этом просмотр возможен на большом количестве экранов, которые могут находиться в одном помещении – телевизор, персональный компьютер, ноутбук, планшет, смартфон. Автоматизация и роботизация стриминговых каналов, социальных медиа через специальные алгоритмы изучает вкусы и интересы пользователя, предлагая и продвигая те фильмы, которые соответствуют запросам зарегистрированного аккаунта.

Помимо покупки фильма на носителе в цифровой среде появилась возможность скачать фильм для просмотра его в любом разрешении и на любом по величине экране. Процесс скачивания позволяет модифицировать процесс просмотра – делает его мобильным и подверженным к разного рода манипуляциям.

«Как владельцы, пользователи и потребители, как продюзеры (prod-users) и просьюмеры (pro-sumers), «профессиональные покупатели», товара под названием «фильм» мы можем обращаться с ним как с опытом, которым собираемся делиться, как с текстом, который намерены изучать, или как с имуществом, которое ценим» [25, с. 117].

Технический брак может стать основой нового языка и подхода к созданию документальной реальности. Жорж Садуль рассказывает о создании приема «покадровой съемки» (съемка одного кадра) специалистом Сегудно де Шамон из-за небольшого брака, когда на линзе камеры оказалась муха и серия фотографий запечатлела ее движение. Прием покадровой съемки помог Дзиге Вертову представить кинокамеру как персонажа фильма «Человек с киноаппаратом», таким образом иллюстрируя свою идею о формировании реальности кинематографом, которая вдохновляет и направляет авторов всего мира и сегодня.

Еще одно техническое новшество, ставшее началом осмысления реальности через объектив кинокамеры стало изобретенное итальянским режиссером Пастроне 5 августа 1912 года специальной тележки «carello», которая позволяла снимать в непрерывном движении окружение героев, создавая ощущение трехмерности в кино. Прием «тревелинг», то есть траекторное движение камеры используется для имитации живого взгляда человека или «субъективной камеры», которая позволяет создавать не просто эффект присутствия, но и условия для эмпатии человеку в кадре. Итальянский режиссер придумал свое приспособление, чтобы показать дороговизну и объемность декораций, что привело к формированию выразительного и эффективного приема языка экрана.

Средний план как способ передачи действия и эмоций человека в кадре появился благодаря двум решениям конкретных задач повествования. Первая задача в конкретном фильме режиссера Буржуа, который осознано применил прием «глубинной мизанцены» для фильма «Жертва алкоголя». Режиссер заставлял своих актеров по ходу действия то удаляться, то приближаться к камере и таким образом иногда показывал их до пояса. Тогда зрители прекрасно видели их мимику. Вторая задача касается жанра – вестерна. Для того, чтобы

показать, что человек, готовится стрелять, и при этом не отдалять лицо, было решено снимать по колено. До сих пор тип этого среднего плана называют «американским».

Режиссер Ричард Ликок (Richard Leacock) рассказывает о том, как повлияла разработка легкой аппаратуры на ритм документального фильма. Тяжелые аппараты, которые невозможно было передвигать, мешали сохранению ритма фильма, потому что как только авторы переходили к съемке интервью, все становилось статичным и изменялась природа всего фильма. И вот когда появились легкие и подвижные аппараты началась эпоха кино, которое, не вмешиваясь в реальность, проникает в него [17, с. 57].

Такого рода видеотехника первоначально применялась только на телевидении, потому что было экономичнее и эффективнее при съемке диалогов и монологов, а также съемок концертов и выступлений артистов. «Видеокамеры, электронные спецэффекты, методы монтажа, значительно – и технически, и творчески – отличавшиеся от монтажа киноплёнки, — все это рассматривалось исключительно с точки зрения новых творческих возможностей манипулирования изображением в рамках расширения выразительных средств не столько искусства экрана в целом, сколько именно телевидения» [14, р. 203].

Голдовская упоминает следующие технические перевороты, которые стали важными в процессах изменения и формирования документального фильма: это переход от немого кино к звуковому, использование 16-мм пленки вместо 35-мм. Добавим к этому списку актуальные технические аспекты трансформации: переход от аналогового вещания к цифровому, развитие пользовательского контента в сети Интернет и переход от мономедийного к мультимедийному, а затем к трансмедийному вещанию.

Поиск лучших решений приводит к техническим открытиям, которые обогащают язык экрана. Так в 1990 году семейная пара Мари Перену (Marie Perrenou) и Клода Нуридсасни (Claude Nuridsany) решили снять фильм об удивительном мире насекомых. Снимать на обычную камеру было невозможно, поэтому авторам пришлось изобретать специальную съёмочную технику, на создание которой ушло пять лет [36, с. 68]. Революционный фильм «Микрокосмос» вышел на экран в 1996 году и стал началом использования макросъемки как нового приема и в игровом, и в неигровом кино.

Но бывает и наоборот, когда техника вдохновляет своими возможностями авторов для создания фильма. Так, например, появление и распространение дешевых камеры GoPro подтолкнуло сотрудников Лаборатории сенсорной этнографии Гарвардского университета Верену Паравел и Люсьена Кастен-Тейлора на съемку рыбного промысла глазами самой рыбы в фильме «Левиафан». Для создания эффекта «субъективной камеры», передающей опыт рыбы во время ловли, камеры привязывали к сетям, бросали в воду. Таким образом создавался новый эстетический опыт для зрителя.

Такое же осмысление технологии для передачи замысла и решения проблем реалистичности, с которой сталкиваются все авторы документального фильма, происходит в проекте «Within», в мобильном приложении-каталоге, в

котором были собраны разнообразные фильмы, созданные технологией съемки 360 градусов. Благодаря приложению фильмы можно было смотреть как в специальных VR-очках, либо без них, рассматривая место съемки со всех сторон. Технологии VR и съемка «360 градусов» расширяет возможности визуальной коммуникации, так как проблема нереальности проверки показателей глубины двухмерного изображения, характерная для камеры и плоского экрана, решается имитацией бинокулярного зрения и движения головы. Композиционные и творческие решения повествования при такой технологии еще формируются. Фильм CNN «An Ordinary Day in North Korea» 2019 года длится 4 минуты, и представляет собой экскурсию: закадровый голос поясняет, где именно в данный момент он находится, и что видит пользователь. Ощущение присутствия высокое, однако, чтобы понять на что смотреть, приходится постоянно крутить головой. Планы очень короткие и не всегда удается «осмотреться». В фильме Шармин Обаит-Чиной «Bringing Water to the Thar Desert» 2017 года технология используется по-другому: закадрового текста нет, социальные актеры рассказывают о себе самостоятельно, планы длинные, их можно достаточно долго рассматривать. Также автор использует субтитры, чтобы показать тот кадр отснятого плана, на который он сам обращает внимание. Зритель же может увидеть что-то дополнительное, что-то, что не заметил сам автор фильма. Другими словами, эффективное использование технологии зависит от замысла фильма и потенциала, который в нем имеется. Безусловно, у технологии съемки 360 градусов имеются недостатки: сложность понять, что именно хочет показать в отснятом плане автор; невозможность рассчитать время, которого будет достаточно для полного ознакомления с материалом; и невозможность приблизить или отдалить объект съемки. Также еще не было проведено исследование как долго зритель может находиться в виртуальном мире документальной истории, созданной технологией съемки 360 градусов.

Технологии съемки в классическом понимании подразумеваются на плёночную съемку и цифровую. Сюда же можно отнести анимацию и покадровую съемку как технологии мультипликации, которые активно используются в современном документальном фильме, что объясняется развитием новых программ, позволяющих создавать анимацию в цифровом формате. Мультимедийным приемом в таком случае будет использование в одном кадре нескольких слоев изображений разного характера – снятое аудиовизуальное изображение, фотография и/или анимация, графическое изображение.

Важным техническим достижением, который помог больше всего документальному фильму как направлению в массмедиа – это создание в 1986 году компанией Sony цифровой формы видеозаписи, которая поспособствовала развитию цифрового монтажа. Средства съемки развивались в двух параллельных направлениях: уменьшение аппаратов при увеличении возможности записать большее количество материалов; и повышение качества записи и воспроизведения. Однако по мнению Шерговой именно внедрение нелинейного монтажа стал самым важным изменением для эстетики

документального кино, который позволил перейти от линейного к нелинейному доступу к информации [19, с. 119].

Вторая техническая революция привела к становлению нового рода социальной коммуникации – электронной коммуникации. Роль аудитории в новом роду коммуникации стала более активной, потому что от решения какой канал включить, какую радиоволну слушать зависело внимание к тому или иному произведению массовой культуры. Отсюда и влияние рейтинга на формирование телевизионной и радио-программы.

«Становление электронной коммуникации еще не завершено. Многообещающие возможности мультимедиа (текст плюс движущееся изображение плюс звук), ведутся эксперименты по распознаванию текстов и изображений, по речевому вводу и выводу информации и компьютерных системах. Современное общество находится на пороге синтеза всех известных родов коммуникации: устной, документальной, электронной» [11, с. 14].

Таким образом, мы видим, что технические решения, формирование языка экрана и работа с реальностью тесно связаны в кино. Сюда относятся и технологии мультимедийности, конвергентности, съемки 360° и 3D съемка, использование которых в журналистике дает повод о формировании отдельного направления – иммерсивной журналистики. Среди новых технологий съемки выделяются съемка 3D, съемка 360 градусов, селфи съемка и скринлайф. Скринлайф – это запись экрана, созданная специально для инструктажа при работе с экраном. Технология скринлайф дает понять, что экран – это уже не отражение реальности, а сама реальность, которую фиксируют авторы документальных фильмов. Действия и коммуникация через экраны компьютера и смартфона позволяют отразить экранную культуру современности.

Съемки в технологии 360 градусов комбинируются с 3D технологией и определяется как иммерсивная съемка, то есть процесс создания экранного произведения, для которого создается эффект полного погружения за счет возможности рассматривать зафиксированную реальность со всех сторон. Технология съемки 360 градусов изначально представляло собой технологию, позволяющую путешествовать, оказаться в виртуальном пространстве. Сегодня документальные фильмы с такой технологией позволяют зрителю осмотреться и обратить внимание на что-то еще.

Воздействие техники на «язык экрана» происходит на прямую и опосредованно. Прямое воздействие выражается в непосредственном, расширяющем общий диапазон использования изобразительно-выразительных средств в производстве. Следовательно «язык кино» переходя от технологического новшества в осмысление материала и прием, меняет документальное кино изнутри. Поэтому в следующем подразделе рассматривая, внутренние аспекты трансформации документального кино, акцентируем внимание на мультимедийные приемы и их влияние на «язык кино».

2.2 Внутренние аспекты трансформации документального фильма язык экрана и место мультимедийных приемов в нем

В новых условиях цифровых технологий обновляется и язык медиа. По Льву Мановичу в центре новой медиасреды, в которую входит и документальный фильм, располагается программирование. Ксения Шергова выделяет новые свойства фильма в сети интернет как инструмента создания произведений. Интернет становится средством доставки документального фильма, и не нужно ездить на фестиваль или ждать премьеры в кино, если автор уже опубликовал фильм. Зритель может смотреть фильм как в большой группе через экран телевизора, так и индивидуально через экран смартфона. К тому же зритель примеряется с низким качеством изображения, воспринимая его скорее, как еще один аргумент в сторону реальности происходящего в кадре.

Функциональное значение документального фильма меняется в зависимости от его состояния и развития, а также большую роль тут играют коммуникационные процессы, обуславливающие работу массмедиа. Основой документальной коммуникации можно считать неразрывную взаимосвязь иконических и символических коммуникативных каналов.

Сущность проблемы упрощения языка экрана в современном документальном кино заключается в зависимости структурных элементов фильма как способа построения коммуникации от технического развития и авторского замысла. Рассмотрим структурные изменения через формирование и трансформацию выразительных средств кадра, приемов языка экрана.

Язык экрана является продолжением человеческого взгляда, обеспечивает направление внимания зрителя с одного объекта динамичного изображения на другой. Не зря линза кинокамеры сравнивается с человеческим глазом. Понимание того, что камера своим движением имитирует движение и концентрацию человеческого взгляда было четко осознано авторами документального фильма, однако этого понимания недостаточно. Помимо зрительного восприятия реальности фильма, необходимо видеть в композиции изображения мыслительный процесс, чтобы воспринимать данное изображение не просто как видео, а как законченную форму послания – фильм.

При наличии специфики повествования телевидение все равно использует язык экрана, потому что выразительные средства остаются теми же, что и прежде. К выразительным средствам кино и телевизионного языка относятся пластичные средства (технические): кадр, план, ракурс, свет, цвет и аудио (речь, шумы и музыка) и художественные (субъективные): монтаж, мизансцена, движение камеры, ракурс, спецэффекты, декорации, титры и пр. Однако, для мультимедийного экрана сетевидения с возможностями интерактивности и с гипертекстом, появляется необходимость в более тщательном изучении и систематизации приемов языка, которые мы обозначим как мультимедийные приемы языка экрана. Сандра Гаудензи (Sandra Gaudenzi) обозначает режимы интерактивности в документальном кино через беседу, гипертекст, участие и получение опыта.

Исходя из того, что язык экрана не похож и не тождественен вербальному языку, а состоит из комбинирования визуальных приемов живописи и фотографии; музыкальных и звуковых приемов; аудиальных и риторических приемов устной речи; графического дизайна; и театральных приемов

повествования, можно определить этот язык как аудиовизуальный язык образов и идей, целью которого являются коммуникационные, пропагандистские, культурные и просветительские функции. Язык экрана телевизора, компьютера, планшета и смартфона включает в себя мультимедийность как характеристику, и сложные технические и выразительные приемы интерактивного экрана связанные с привычными, традиционными.

Попробуем определить самую малую единицу языка экрана для анализа внутренней трансформации документального фильма в массмедиа. Фильм как цельное произведение может состоять из ряда эпизодов, под которыми могут подразумеваться как крупные части полнометражного фильма, с отдельными историями, так и серии формата сериала. Эпизод в свою очередь состоит из сцен, в которых отражаются законченные действия, предоставляется одна мысль, тезис и/или аргумент. Сцена происходит в одной локации, в один промежуток времени, имеет вход из одной сцены и переход в другую сцену. Составляющие сцену отрезки называют планами – отрезками фильма, зафиксированными камерой в момент съемки от момента ее включения и до ее выключения. Планы могут быть разнообразными по крупности изображения, хронометражу и быть статичными или динамичными, что зависит от того была ли камера в движении во время создания плана или была зафиксирована на месте. Составляют план кадры, статичные изображения, чья быстрая смена, благодаря персистенции создает иллюзию движения в пространстве, поэтому изучение кадра условно и всегда привязано к плану. Среди исследователей кино встречается мнение о том, что цифровой кадр не тождественен аналоговому (на пленке), с чем сложно согласиться, потому что принцип съемки, несмотря на технические инновации, остается прежним. Если посмотреть на видеодорожку монтажного стола любой цифровой редакторской программы в развернутом виде, то можно заметить, как зафиксированный план разбивается на статичные изображения, кадры.

Кадры также разделяются по крупности, и кадр может отражать разного рода образы и послания, в зависимости от того в каком контексте он используется, как выстроена композиция, какого рода аудиальное сопровождение имеет, сколько длиться, под каким ракурсом зафиксирован и какого рода цвет и свет передает его. Поэтому значение кадра бесконечно, и мы не можем обозначить его как единицу языка экрана.

Помимо бесконечности значения, кадр, как и фотография обладает избыточностью информации, особенно когда речь идет о документальном фильме. Репортажные съемки, кинонаблюдение и прямая съемка не подразумевают выстраивание света и композиции, а значит в объектив камеры может попасть та, информация, которую автор не планировал, но при этом может измениться или дополниться значение кадра, поэтому большое значение имеет умение автора создавать композицию в процессе съемок и выбирать кадры и планы в момент монтажа.

Чтобы определить, что именно создает смысловое содержание кадра и плана, обратимся к сути фильма. Фильм, создается из зафиксированных камерой аудио-видеоизображений в определённой последовательности,

которую создает автор. Он имеет представление о конечном результате и в момент съемки, и в момент монтажа, или же передает режиссеру монтажа подробный сценарий, в котором указаны как кадры и планы должны сочетаться, и какие крупности, дополнительное содержание должно их сопровождать. Другими словами, во время съемки автор выбирает ракурс, характер съемки, свет, цвет и прочие характеристики кадра и плана, а затем дополняет разнообразными решениями монтажа, согласно замыслу, чтобы получить запланированный результат. Все эти решения называют *приемом*, то есть специальной характеристикой отдельно кадра для отдельной задачи фильма.

Таким образом, за самую малую единицу языка экрана берется *прием*, то есть решение автора, благодаря которому кадр или план выполняет определенную функцию в фильме. Прием не разделяется, но устойчивая комбинация различных приемов языка экрана формирует метод съемки и монтажа, которые в свою очередь выполняет определенную цель. Прием конечен, так как характеристики кадра и плана в момент съемки и монтажа также конечны.

Режиссер документального кино Герц Франц не был сторонником использования «приемов», «ходов» как рецептов мнимой, внешней организации материала. По словам режиссера это не имеет ничего общего с подлинной драматургией, однако для теоретического осмысления работы языка экрана в документальном фильме, схематичность и абстрактность являются полезными подходом. Исследователи документального кино часто применяют понятие «прием» именно для того, чтобы концептуализировать и унифицировать опыт в знания. Божеева выделяет режиссерские приемы как способы взаимосвязи средств художественной выразительности в воплощении режиссерской художественной мысли, образный перевод режиссерского замысла в кинематографическое решение [35, с. 85].

Дробашенко выделяет три приема создания художественности в документальном фильме: музыкальный, драматический (конфликт) и поэтический. «Все эти три метода могут быть объединены в одном фильме, но удельный вес каждого из них будет обусловлен темпераментом режиссера и теми задачами, которые он ставит перед собой» [17, с. 314]. Другими словами, преобладание одного из этих приемов повлияет на восприятие фильма аудиторией.

Изменения, которые привносят в язык экрана цифровые технологии связаны не столько с формой, сколько с сутью процесса создания экранного произведения. Отсутствие физического контакта с пленкой или с носителем аудиовизуальной информации, с которой на монтаже работает автор документального фильма, приводит к расширению возможностей ее обработки и копирования. Информация, теряя свою объектную оболочку, приобретает эффект абстрактности и сиюминутности, хрупкости и возможности потери безвозвратно, а это в свою очередь увеличивает ценность информации. При этом цифровое аудиовизуальное изображение может быть скопировано почти бесконечное количество раз, распространено из одного или из множества источников и переформатировано или перекодировано на разные форматы,

подвергаться корректировке и манипуляциям. Такие широкие возможности цифрового изображения активно используются в игровом кино, а для документального фильма имеют двойное влияние – положительное, открывая широкий спектр возможностей; и негативное – создавая риск манипуляций и фейков. Особую роль сегодня занимают дипфейки и искусственный интеллект, с помощью которых создаются все более натуральные аудиовизуальные изображения, синтезирующие реальность. Такого рода мультимедийные приемы в документальном кино могут рассматриваться с оговоркой на профессиональную этику авторов.

Мультимедийные приемы связаны и с рамкой, форматом изображения, в котором они создаются. Изображение в фильме можно рассмотреть через отношение вертикального и горизонтального направления на плоскости, где движение происходит по отношению к центру изображения. Верхняя часть прямоугольного изображения воспринимается как небо, а нижняя – земля [93].

Вертикальные линии воспринимаются как невидимые гравитационные прямые, в то время как горизонталь – это линия направленного взгляда. Относительно двух этих прямых строится система направлений и движения. Диагональ – самая активная и динамичная линия в прямоугольнике. В то время, как вертикаль выражает динамику и действие, силу преодоления притяжения, а горизонталь – дрящееся, спокойное пространство. Если горизонтальный формат изображения подходит для повествования, то вертикальный – для активного действия.

Вертикальное изображение из-за короткой линии горизонта воспринимается не в ширь как горизонтальное, а вглубь. Вертикальное изображение в традиции фотографии используется для портретной съемки, в то время как горизонтальное для пейзажей.

Привычный формат изображения в документальном кино – горизонтальный. В психологии изображения горизонтальная линия соединяет центры зрачков глаз человека. Горизонталь связана с покоем, с дрящимся процессом. Помимо этого, горизонтальное изображение вбирает в себя большое пространство, чем вертикальное. Именно на плоскости горизонтального пространства можно построить многоплановую композицию, имеется возможность запечатлеть объект на фоне или объект в динамике. При этом изображение будет казаться равновесным и спокойным. Сильно вытянутый горизонтальный формат читается последовательно как текст, одного движения глаза часто недостаточно, чтобы охватить всю картину, необходимо и движение головы.

В восприятии вертикального изображения отражается образ вертикального существования человека на поверхности земли, это незримые гравитационные линии. Вертикаль выражает состояние действия, преодоления силы притяжения. Горизонтальный формат скорее повествовательный, а вертикальный соответствует активному действию. Самая активная линия в прямоугольнике – это безусловно, диагональ, она наиболее динамичная [93, с. 33]. Ограниченность вертикального изображения заключается в сложности демонстрации фона за объектом и отсутствием возможности четкого

кадрирования без потери информации. Это не дает возможности развития данного формата кино. Социальные медиа заставляют задуматься над возможностями вертикального видео, потому что главный гаджет, через который пользователи выходят в социальные медиа – это смартфон. А так как смартфоны используются чаще всего в вертикальном положении, социальные медиа создают условия для вертикального видео: сторис и статусы в социальных сетях, короткие вертикальные видео в приложениях Tik-Tok и Instagram.

Пространство в фотографии создается самим автором и имеет выразительные возможности. Фотограф может создать глубокое или уплощенное пространство, просторное или уютное, ограниченное или бесконечное, открытое или непроницаемое, привычное или фантастическое, дискретное или непрерывное, развивающееся по диагонали или сжатое по отношению к прямой линии.

Сергей Эйзенштейн старался выйти за границы прямоугольной рамки кадра, используя его динамические композиционные возможности – диагонали, асимметрии и параллельные линии. Сегодня возникает необходимость вернуться к опытам классика, потому что динамичные истории в социальных сетях противопоставляются вытянутым по горизонту экранам кинотеатральным фильмам. Мультимедийное пространство сетевидения создает возможности для развития еще одной линии на плоскости изображения – глубины.

Со временем в экранной коммуникации формируются приемы, считающиеся стандартными, традиционными, и это связано с врожденными требованиями человеческого восприятия. «Движение глаз должно быть непрерывным, плавным и проходить по определенному маршруту, встречая на своем пути значимые элементы изображения и не отвлекаясь на второстепенные моменты» [30, с. 14]. Крупный план, съемка рапидом, стоп-кадр и покадровая съемка – приемы доступа к «оптическому бессознательному» (по Вальтеру Беньямину). Влияние на визуальную коммуникацию происходит с того момента как автор принимает решение в выборе границ кадра и расположения камеры. Целью изображения становится попытка приблизиться к психологии восприятия человеческого глаза. Приемы визуальной коммуникации основываются на визуальных элементах в контексте нарратива.

Начиная с развития подвижной камеры кадр подвергается переосмыслению, и в ряд сформировавшихся к 1960-му году монтажных приемов добавляются новые как способы приобретения новых смыслов. Важную роль играет в это время движение камеры и возможности ее присутствия в такой позиции, которой ранее нельзя было представить. Рассмотрим для примера движение камеры в фильме Владимира Тьюлькина «Повелитель мух» (1991). Фильм повествует о старце Кирилле Игнатьевиче, который создал в своем дворе диктатуру и направляет все силы на истребление мух. Оператор фильма Геннадий Попов создает имитацию полета мухи. Камера пролетает над двором социального актера. Использование именно такого движения камеры обусловлено темой фильма и важностью «посмотреть» на

героя со стороны мухи, а также в данном кадре решается задача экспозиции, детальное знакомство с устройством двора.

По мнению Прожико фильмы направления «синема-верите», «киноправда» изменили задачу крупного плана. Если раньше это было наблюдение рождения мысли и эмоций, процесс изменения, то теперь крупный план демонстрировал уже результат – готовое высказывание. В мультимедийном повествовании крупный план встречается чаще для того, чтобы показать эмоции. Когда же мы говорим о крупном плане графического текста, он используется для примеров и создания эмоционального крючка.

Прием «парная съемка из-за плеча» используется в 1910 года для передачи диалога на экране. Прием «восьмерка» – это чередование планов собеседников со смещением по их взглядам. Такой прием на телевидении в документальных фильмах может использоваться для демонстрации противостояния сторон, как имитация удаленного, опосредованного разговора. В i-doc прием «восьмерки» также используется, но уже с учетом особенностей площадки, для которой создается фильм. Например, в фильме «Parked» (2021) автор разделяет вертикальный кадр на два квадратных и одновременно показывает разговаривающих друг с другом людей, используя прием «восьмерки». Таким образом сохраняется единство пространства.

Приемы «закрытого» и «открытого» кадра влияют на создание драматургии в кадре. В то время как «закрытый кадр» передает всю информацию эпизода, «открытый» скрывает часть информации, подталкивая зрителя предугадать что будет дальше. В мультимедийных историях авторы стремятся создавать «закрытые» кадры, чтобы не создавать лакуны для домыслов. О сложности навигации будет сказано ниже, а тут пока обозначим, что i-doc отличается ограниченностью в рамках предложенных платформ, то есть подчиняется в первую очередь технологии, а уже потом художественному и публицистическому замыслу автора.

«Реальность» происходящего в кадре события может передать прием «съемки натуры без объекта», то есть момент, когда из кадра выходят люди, а автор продолжает снимать пустеющее окружение, которое продолжает существовать само по себе. Таким образом автор как бы подчеркивает, что объективная реальность не зависит от присутствия в нем человека, опровергая философские утверждения Декарта. Паузы, пустоты и пространство для размышления в мультимедийных проектах отсутствует, из-за того, что авторам интерактивного кино необходимо продумывать и контролировать вариации процесса ознакомления. Однако можно сказать, что возможность поделиться материалом, комментарии и место для творчества в своем роде заменяет «съемку без объекта», потому что дает пространство для размышления и интерпретации.

Визуальные элементы одновременно выполняют функции содержания и формы. Первую функцию реализуют перспектива и фактическое содержание кадра, вторую – визуальные решения. Перспектива в кадре влияет на структурное построение кадра через высоту, наклон, позицию и угол зрения объектива камеры, направленной оператором. Прием стоп-кадр используется

для выявления кульминационного момента в фильме. При обилии классических и авторских приемов визуальной коммуникации необходимо помнить об особенностях восприятия человека – тот факт, что избыток информации будет мешать пониманию смысла сообщения. То есть важно соблюдать принципы простоты и доступности информации в кадре. В интерактивном документальном кино как во всем кинематографе используется закономерность необходимости материала при монтаже. Если контент не способствует развитию сюжета, то его нет смысла оставлять в финальной версии фильма.

Таким образом, *мультимедийные приемы* – это приемы, основанные на сложных иммерсивных технологиях, которые подразумевают взаимодействие разных типов текстов (первый уровень мультимедийности), разных видов медиа (второй уровень) и разных способов интерактивности (третий). Интерактивность рассматривается как средство, с помощью которого зритель позиционируется внутри самого артефакта, требуя от него или нее играть активную роль в обсуждении «реальности», передаваемой через *idoc*. Этот взгляд на интерактивность требует физического действия между пользователем/участником и цифровым артефактом. Он включает в себя человеко-компьютерный интерфейс, выходящий за рамки акта интерпретации для создания обратной связи, заикливаясь на самой цифровой системе» [69, с. 126].

На данный момент большой популярностью среди авторов интерактивных документальных фильмов пользуется технология съемки 360 градусов. Она позволяет охватить пространство вокруг объекта съемки и при определенных условиях может передаваться через мобильные устройства. Такие технологии как съемка 360 градусов, использование полиэкрана позволяют видеть, слышать и ощущать больше, чувствовать острее, глубже погружаться в историю. Когда автор берет больше, чем одно медиа для передачи нарратива, он расширяет свой инструментарий, при этом обогащает будущий эмоциональный опыт аудитории.

На вопрос о том, как строить нарратив при технологии съемки 360 градусов, можно обратиться к практике интерактивных фильмов и проектов. Авторы проекта «Беслан. 10 лет» (2014) поместили камеру в центр каждой комнаты в здании бывшей школы, и при движении объектива появляются не только силуэты людей, но и воспоминания жертв террора. Пользователь имеет достаточно времени для изучения этих свидетельств. Он абсолютно свободен в выборе куда смотреть и как переходить из локации в локацию. Связано это с тем, что вся история, запечатленная в проекте – это рассказ о роковом, решающем моменте в трагедии Бесланской школы, и все что происходит на экране, происходило в один момент, зафиксированный как в капсулу времени.

Навигация и решение пользователя могут быть и ограничены. Авторы иммерсивного документального проекта «Roxham» (2018) могли бы создать в навигации переход между семью частями или с одной части к следующей, чтобы пользователь прослушал все предложенные записи сразу. Но тогда бы потерялась динамика повествования. В данном виде проект проводит пользователя по историям, давая выбор примера, а затем уже после основного

повествования пользователь может просмотреть все примеры, понимая идею автора и цель всего произведения. Получается, что нарратив напрямую влияет какую технологию и каким образом применяет автор, потому что важная составляющая использования любого приема – это рациональность.

В интерактивном фильме большую роль имеет организация действия пользователя, потому что даже если автор предлагает линейную историю, тут именно пользователь решает идти дальше, вернуться назад или просмотреть еще раз. В фильме «Supreme Law» (2019) есть варианты как выбора, так и автоматического переключения. Идея автора не пострадает, если каждый пользователь выберет свой путь: слушать каждого спикера в отдельности или сравнивать их мнения между собой.

В интерактивном кино особое внимание стоит уделить инструкции и навигации. Если подразумевается большое количество действий от пользователя, необходимо предупредить его заранее, при этом не создавая сложную систему координат, а давая выбор. В «Supreme Law» есть меню, панель задач, содержащие четкую и понятную структуру, а также анимация и указывающие подписи, с помощью которых пользователь может двигаться по истории, не углубляясь в меню. И тут стоит отметить недостаток создания интерактивных документальных фильмов, связанный с созданием большого количества контента или инструментов, которые могут быть даже не использованы во время исследования проекта. То есть не все пользователи зайдут в меню, если они неплохо ориентируются в современном интернет-пространстве или выбрав из предложенных путей один, пользователь не увидит (только если специально не вернется из-за любопытства) часть контента.

Эти проекты созданы для просмотра в браузере, при этом не одна из них не требует установки сторонней программы. Это делает путь проекта к зрителю легче, но все равно не устраняет все барьеры. Большая часть пользователей выходит в сеть через мобильные телефоны, что диктует свои условия. Во-первых, это наличие адаптивного дизайна, удобного для использования на небольшом вертикальном экране смартфона. Во-вторых, это возможность использовать такие функции смартфона как быстрое распространение в социальных медиа и по электронной почте; увеличение и уменьшение сенсорного экрана; просмотр видео 360 градусов с помощью перемещения в пространстве самого смартфона. Получается, что принцип интернет-дизайна «сначала мобильные» работает и при создании документальных интерактивных фильмов. Дизайн в интерактивном документальном кино рассматривается как форма монтажа мультимедийного материала. Гайнор выделяет стандартный дизайн, который построен на методах взаимодействия в интерактивном документальном фильме, сформированных исследовательницей Сандрой Гаудензи. Автор ссылается на способы документирования линейного фильма – интервью, рассказ, индексная связь образов с реальным миром.

Помимо реалистических материалов, передающих объективный реальный мир, в документальных интерактивных фильмах могут быть использованы мультимедиа. План местности в фильме «Roxham» с одной стороны отдаляет нас от реальности, дает возможность абстрагироваться от стереотипов и по-

новому взглянуть на истории беженцев. С другой стороны, отсутствие движущейся картинки, готового изображения позволяет поработать воображению пользователя. Такая стимуляция творческого потенциала аудитории характерна для процесса чтения, где читатель сам визуализирует образы и видеоиграм, где игрок сам создает сюжетную ветку, продвигаясь по созданной локации.

Статичные медиа в интерактивных медиа выполняют роль дополнительного материала, который может расширить понимание идеи, но при этом в случае необходимости, может быть, и опущен. В проекте «День, когда началась война» пользователь может обратить внимание только на аудиовизуальные, динамические медиа и идея всего проекта будет им воспринята в полной мере. Однако текст в таких проектах не должен быть просто фоном или не обязательным элементом, его задача вознаградить за усердие пользователя новым и углубленным знанием. Это можно сравнить с механизмом видеоигры, когда более любопытный игрок получает дополнительные бонусы за открытие новой локации или нахождение скрытой отсылки. Современные исследователи считают достаточно сильным влияние на особенности развития нарратива интерактивного документального фильма поэтики постмодерна, разнообразных приемов игры, разработанных в целую систему воздействия на воображение и восприятие читателя, зрителя в художественной литературе [94].

Важная часть современной медиаиндустрии – это инфотейнмент – создание информационного материала с элементами или на основе развлекательного контента. Интерактивный документальный фильм объединяет в себе объективную информацию, собранную по журналистским принципам и развлекательные элементы, характерные для компьютерных игр. Исходя из этого можно сказать, что интерактивный документальный фильм – это важная часть инфотейнмента. Успех такого рода проектов зависит в первую очередь от умения авторов строить четкую структуру нарратива.

При том что интерактивное кино все еще остается сложным и дорогим в производстве, что составляет еще один недостаток этого направления в документальном кино, интерес к нему не уменьшается. Учитывая рост популярности стриминговых каналов, веб-проектов, будущее у интерактивного фильма имеется. Для создания интерактивного фильма необходимы не только знание технологий, приемов мультимедийного сторителлинга, но и знания в особенности психологии восприятия, в теории повествования, а также изучение и переосмысление опыта создателей видеоигр. Возможно, что решения всех недостатков интерактивного документального фильма находятся именно на пересечении игровой и информационно-новостной индустрий.

Помимо визуальных и интерактивных технологий большую роль в системе приемов киноязыка играет музыкальный и словесный ряд. Обратим внимание на трансформации, которые происходят с вербальными приемами в документальном кино на примере документального кино в Казахстане. Билл Николс утверждает, что советскому документальному кино был характерен акцент на риторическую часть документального фильма. То есть фильм

становился не столько произведением искусства, сколько заявлением и призывом к аудитории. Риторическая традиция документального фильма советского периода сказалась и на документальное кино Казахстана, в том числе и ориентированность на публицистический характер документальных фильмов пришел из традиции советского телевизионного документального кино.

Риторические приемы, характерные документальному кино Казахстана прослеживаются и в современном документальном фильме на телевидении. Документальный фильм телеканала «Хабар» «Неизвестный, которого знают все» 2017 года построен именно на риторической базе. В начале фильма дается утверждение, для доказательства которого была проделана исследовательская работа автора, показанная в фильме. Используя фактический материал – документы в архивах, и свидетельства экспертов, автор отстаивает позицию, и в закадровом тексте, и в визуальных образах.

У звучащего слова в документальном кино Дробашенко выделяет три функции: как публицистическая трибуна, документальный фильм, дает автору высказываться о важных социально-политических явлениях и процессах, обращаясь напрямую к зрителю; дикторский текст в фильме становится ключевым средством формирования поэтической выразительности, потому что через него автор может высказать то, что нельзя показать или объяснить то, что требовало объяснения; и слово выполняет служебно-информационную функцию в документальном фильме, когда автор указывает место и время действия фильма или включает в себя элементы эмоционально-драматического осмысления жизни. Каждая из них в свою очередь раскрывает проблему документального фильма, зависящего от звучащего слова автора, потому что при этом может потеряться связь с изображением и фильм превратится в другую форму – иллюстрированный комментарий, эссе или расширенный сюжет новости.

Самостоятельно развиваясь, дикторский текст продолжает традиции, заложенные основателями документального кино использования в ряде существенных сцен слова-образа, слова-мысль художника «в качестве ведущего конструктивного элемента картины. Это дает основание в отдельных случаях рассматривать дикторский текст как адресованный зрителю художественно целостный монолог автора» [30, с. 111].

Закадровый комментарий существовал по умолчанию для документального фильма до 1960-х годов, когда начал развиваться метод наблюдения. Для режиссеров «киноправды» было важным разрушить условности кино и вывести фильм на диалог со зрителем. Закадровый комментарий стороннего диктора сменяется постепенно голосом режиссера, который рассказывает о личных переживаниях и полученных знаниях.

Дикторский текст организует изображения и придает им смысл, аналогично подписи к фотографии. Предполагается, что комментарий исходит от объективности и всеведения, а также отражает центральный замысел и идею автора документального фильма. Аудитория принимает комментарий и изображение как доказательство и иллюстрацию к сказанному. Подкрепляя

изображение информацией, комментарий привносит изображению определенный смысл: информационный или публицистический. Слово на экране выполняет несколько функций: информационную, смыслообразующую и образную (эмоциональную).

Массмедиа осуществляет глобальную структуризацию реальности в слове. В документальном фильме слово при развитии культуры экрана не перестает иметь важное значение. Словесный текст необходим не столько для пояснения кадра, сколько для его дополнения, передачи общей идеи фильма. Во многом дикторский текст используется только на телевидении, в то время как сетевые фильмы предпочитают давать слово социальным актерам или вообще обходиться без него, и даже без интервью, однако предоставляя словесный текст в виде субтитров. Режиссер документального кино Асия Махтаевна Байгожина в интервью для диссертации обращает внимание на тенденцию использования голоса социальных актеров и опущения авторского текста. С одной стороны такой прием положительно влияет на документальное кино, создавая прямой диалог зрителя с социальными актерами. Это сокращает время постпродакшена, что является необходимостью для YouTube, где частота появления контента влияет на популярность канала. С другой стороны, Асия Махтаевна указывает, что часто авторы не могут сформулировать свои мысли и поэтому не используют авторский закадровый текст или комментарий.

Несмотря на то, что, немое кино, по сути, таковым никогда не являлось и массовые показы кинематографа всегда сопровождалась аккомпанементом, звук во всех его проявлениях теоретиками кино не был встречен положительно. В свое время Эдисон объединил два своих изобретения кинетоскоп и фонограф в 1895 году, но полноценное звуковое кино начало выходить с 1927 года. Рудольф Арнхейм указывал на то, что кино не стремилось быть реальным, а скорее подчеркивать формальное качество интерпретации, иллюзию проекции реальности. Внедрение звуковых технологий по мнению сторонников «немого фильма» способствовал потере своеобразия и выразительности киноязыка, потому что звук искажает и разлагает искусство приводя его к банальному показу «заурядных разговоров» [95].

В традиции советского телевидения различали понятия дикторского текста, который записывался заранее для документальных фильмов и нес более литературный характер, и авторский комментарий, который использовался для сопровождения эфирного изображения, не мог быть отредактирован, но воспринимался как живое слово. Также имеется разделение звука по принципу борьбы его с изображением: роль иллюстрации и аккомпанемента может занимать как звук, так и изображение.

Отношения изображения и комментария в документальном фильме сложно сбалансировать. Трудно осуществимо уравнивать выразительные средства, потому что если слово повторяет то, что передано через кадр – происходит повтор, если нет – теряется сущность коммуникации. Даже при условии того, что мы рассматриваем документальный фильм в первую очередь как форму визуальных медиа, звук и комментарий в настоящее время играет даже более решающую роль чем, изображение, поэтому на телевидении и

сетевидении наблюдается кризис языка экрана – упрощение и зрелищность вместо эстетики и когнитивного процесса. Сохранить баланс графического, словесного и иконического контента в i-doc проще, потому что мультимедийные приемы используются с конкретной целью.

Расхождение изображения и комментария можно определить как приемы контрапункта или контраста. Контрапункт – это преднамеренный прием передачи подтекста в документальном фильме через несогласованность, асинхронность развивающихся рядов выразительных средств. Контрапункт различается в зависимости от объектов, вступающих в диссонансные отношения в кадре: между кадром и словом, между кадром и музыкой, между словом и музыкой. Контрапункт используют в документальном кино реже, чем контраст – последовательность двух кадров и звуков. Контрастирующие кадры (или звуки) следуют друг за другом, контраст достигается в одном и том же виде выразительных средств – кадре, музыке и комментарии.

Комментарий автора как прием формируется постепенно с ростом влияния автора в документальном кино. Прием комментирования Михаила Ромма повлиял на роль диктора, которую теперь играет автор фильма. Автор напрямую обращается к аудитории и это становится смыслообразующим началом авторского документального фильма, для которого важны личностная окраска и понимание исследуемой темы.

В современном документальном кино, особенно на сетевидении комментарий используется все реже, вместо него применяются «вербатим» и «рассказ человека». Прием «вербатим» (с английского «verbatim» - дословно) пришел в документальное кино из театра, где он заключается в том, что драматург записывает на диктофон интервью у представителей определенной социальной группы, после чего расшифровывают запись и сокращая, редактируя, создают последовательный драматургический текст. В документальном фильме вербатим работает следующим образом – автор запечатлевает реальность и речь социального актера, после чего в монтажной создает связную историю, не искажая и не меняя контекст.

Художественный прием «рассказ человека» – это рассказ очевидца, который «выполняет ряд важных функций: делает картину динамичной, интересной и более доступной, служит объединяющим стержнем и придает изобразительным материалам единое звучание; он также дает образный и познавательный комментарий, заменяя иногда дикторский текст, усиливая достоверность» [55, с. 64].

В отношении слова в документальном кино на сегодняшний момент не может быть дискуссий, однако по мнению Беляева, в то время как изображение воспринимается более нейтрально, слово несет в себе пропагандистскую функцию. Автор указывает, что девальвация кинематографического влияния на аудиторию побудило на поиск гармоничного, драматургического пути связи изображения и слова. Качество фильма стало зависеть в том числе от того, как успешно смог автор сплести изображение и слово. Возможность слова ввести в заблуждение зрителя или манипулировать его мнением, привела к тому, что не все режиссеры готовы использовать слово в своих фильмах. Сергей Дворцевой

пишет: «Я не верю в слово. Человек склонен в словах скрывать мысли. А в пластике он часто не контролирует себя, делает многое бессознательно. Я доверяю движениям, маленьким деталям, которые говорят значительно больше» [73, с. 43].

Голос документального кино формируется разнообразными средствами, и Билл Николс обобщает эти средства как выбор комбинации звука и изображения. Другими словами, выбор голоса фильма организует его логику и следующие решения: когда вырезать или редактировать и что сопоставлять, как создать кадр или композицию кадра (крупный план или общий кадр, низкий и высокий ракурс, искусственное или естественное освещение, цветное или черно-белое, панорамирование, увеличение или уменьшение масштаба, отслеживание или неподвижность и т.д.), следует ли записывать синхронный звук во время съемки и добавлять ли дополнительный звук, такой как закадровый перевод, дублированный диалог, музыку, звуковые эффекты или комментарии, на более позднем этапе, следует ли придерживаться точной хронологии или переставлять события, чтобы поддержать точку зрения или настроение, следует ли использовать архивные или чужие кадры и фотографии или только те изображения, которые были сняты режиссером на месте, какой способ документального представления использовать для организации фильма (экспозиционный, поэтический, наблюдательный, партисипативный, рефлексивный или перформативный).

Когда в документальном фильме представлен персонаж, чьи мысли или историю зритель слышит за кадром, такой тип подачи звука также можно назвать «внутренним монологом», тем более что авторы стараются демонстрировать именно те эпизоды реальности социального актера, которые соответствуют его переживаниям или истории. Герои фильмов Каната Бейсекеева из цикла «Көшпенділер» и «Qandastar» повествуют о своей жизни и жизни сообщества, в котором они живут, при этом совершая обычные ритуалы: готовят кушать, ходят на базар, водят машину, разговаривают с людьми на улице, встречаются с друзьями и др. Важную часть фильмов-портретов составляют портретные кадры, когда автор снимает во весь рост социального актера либо статично, либо движущейся камерой. Человек в портретном кадре Каната Бейсекеева – это не столько его реальное воплощение в кадре, сколько его восприятие автором. То есть это в меньшей степени значение – «вот этот человек», и в большей – «это такой человек».

В фильме «Ташкенские казахи» (2021 год, Канат Бейсекеев) девушка рассказывает о том, как она впервые делала бешбармак и в это время раскатывает тесто; молодой бизнесмен, переехавший из Казахстана, рассказывает о разнице дохода и в это время занимается открытием цветочного магазина. То есть действие рождает тему для разговора, тем самым человек в кадре не придумывая, не обдумывая своих слов говорит откровенно. Таким образом, повествующий голос героя частично или полностью заменяет закадровый голос. Во-первых, речь от первого лица воспринимается как не искаженная, не подвергшаяся редакции; а во-вторых, не прерывается связь между разговором и окружением героя.

Закадровый текст замещается «синхронами», «лайфами» и титрами, во-первых из-за оперативности этих приемов в отличие от написания и записи закадрового текста. Во-вторых, закадровый текст может восприниматься как регулирующий, указующий голос или «голос бога», которому зрителю придется «поверить на слово», а документальные фильмы в социальных медиа чаще направлены на представление голоса героям, социальным актерам. На постсоветском телевидении сформировался «штамповый» для документального кино голос, который обусловлен приглашением профессиональных дикторов – Сергея Чоншвили и Александра Клюкова, которые являются самыми распространенными и узнаваемыми голосами. Таким образом создается интересный феномен - единый голос, который рассказывает разные истории, что воспринимается как противоположность многоголосью в документальных фильмах социальных медиа.

Приемы языка экрана используются для разных целей и имеют значение для автора документального фильма именно в момент принятия решения, однако не всегда прием создается в режиме осмысленного повествования. Опираясь на интервью с авторами документального кино, можно сделать вывод, что часто авторы принимают то или иное решение в использовании приемов языка экрана либо, опираясь на свои возможности (финансовые, технологические), либо из-за случайности. Так полииэкранный фильм «Повелитель мух» Владимира Тюлькина стал следствием желания использовать технологические возможности, а неоновое освещение в фильме Рината Балгабаева «Соль» стало решением после постановки открывающей сцены. Только Евгений Лумпов отмечает, что все приемы в фильме «Путь» были заранее обдуманы и спланированы, чтобы связать части фильма, сформировать нарратив и в целом определить композицию картины. Следовательно, у каждого автора свой подход к использованию приемов языка экрана, но в идеале у каждого приема есть определенная задача, реализовывая которую фильм обретает форму. Устоявшуюся форму документального фильма можно обозначить как жанр.

Синтетическое отношение языка экрана возникает при монтаже, столкновении планов, сочетании изображения, звука и словесного текста. Условное разделение фильма на эти три группы обусловлено их постепенным наложением друг на друга. Сначала наложение словесного графического текста на изображение, затем музыки на их сочетание, а затем голоса. Усложнение экранного языка стало причиной построения синтаксических связей между кодами, что в свою очередь предоставило возможности реализации разнообразного мыслительного замысла через фильм.

Возможно, помимо приема языка экрана на формирование жанра документального кино играет метод съемки. Выбор метода для съемки документального фильма тесно связан с целеполаганием автора, с его задачей и выбором лучшего варианта повествования, исходя из таких важных аспектов как понимание сущности фильма, коммерческих возможностей автора, а также наличия материалов или существования в действительности условий для съемок материала.

Методы в разнообразном сочетании формируют разнообразные технологии создания документального фильма, которые становятся основой стиля автора или целой школы документального кино. Так, можно сказать, что технология школы документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова основывается на методах наблюдения, репортажной съемки и методе «прямого кино».

Разные исследователи определяют методы съемки документального фильма, основанные на изучении опыта предшествующих поколений и личного. Исследователь кино Азат Хакимов выделяет среди методов съемок документального фильма: метод наблюдения, эксперимент, реконструкция. Беляев выделяет два полярных метода работы с реальностью в документальном кино. Работа с кинохроникой – это относительно объективный метод, при котором оператором передается реальное событие через кинодокумент, через монтаж которого автор передает свой замысел. Второй метод – работа с объектом съемки напрямую – субъективный. Автор сам снимает объект и в этот момент уже происходит процесс слияния факта и авторского видения. В сборнике зарубежных публикаций Дробашенко «Правда кино» такого рода метод называют «прямым кино».

Далее в этой части исследования рассмотрим методы создания документальных фильмов в массмедиа, чтобы определить приемы языка экрана, закрепленные в них. *Наблюдение* - это метод съемки характеризуется Галиной Прожико как фокусировка на человека, чья жизнь исследуется и тесное взаимодействие героя с режиссером. Называя киноправду методом, исследователь подводит итог вклада этого метода в развитие документального фильма в изобретении нового принципа взаимодействия автора и реальности, автора и социального актера. Во многом метод наблюдения в США был улучшен и развит благодаря развитию «новой журналистики» и паражурналистики. Билл Николс, упоминая съемки в режиме наблюдения, пишет о 1960-х годах в Америке, где авторы документальных фильмов – Фредерик Уайзман, братья Мэйслз, Дрю Партнер, Ричард Дрю, Дон Алан Пеннебейкер, Ричард Ликок – сочетали объективный журналистский тон и стиль наблюдения. У кинонаблюдения как метода имеются свои особенности в киноповествовании: активное присутствие камеры, импровизационные съемки, дедрамматизация и отказ от студии и сложной громоздкой техники.

Метод «Киноправда», появившийся как ответ на постановку и реконструкцию, отличается от других способов съемки документального фильма правдивостью, которую невозможно достичь только с помощью техники какой бы она ни была продвинутой. Подлинность событий в фильме – это творческий вопрос, который можно решить, показав на экране действительность человека и его внутреннее мировоззрение. На экране перед зрителем возникает «транскрипция этой правды, или, точнее, ее передача зрителю» [17, с. 144]. Автор киноправды должен сочетать в себе черты художника и ученого, вставая за камеру в качестве оператора, режиссер киноправды, ее автор, изучает мир и постепенно создает сюжет будущего фильма.

Прожико отмечает, что появление «Киноправды» во Франции и практика режиссеров, показавших себя в кадре, открыла документальное кино заново, представив новые приёмы и эстетические правила исследования действительности. Отказавшись от эстетической модели авторской интерпретации реальности, последователи Руша и Ликока сформировали новую программу отношений автора и жизни – диалогическую. Прожико выделяет две ветви этой программы: автор как провокатор и автор как наблюдатель. В первой ветке камера и автор являются факторами создания стиля и смысла фильма, которых зритель видит и слышит. Они разрушают независимость жизни и создают новое пространство, в котором приходится жить социальным актерам. Вторая ветвь дотошно фиксирует жизнь, сохраняя эффект спонтанности и неожиданности происходящих событий в кадре. Действительность как бы сама создает драматургию из деталей, зафиксированных камерой.

Кино-правда рассматривается как совершенно отдельное направление в кинематографе и включает три характерных черт: проведение авторами наблюдений и поисков для захвата камерой сущности явлений, общества, человека такими какие они есть на самом деле; синхронная киносъемка в любых условиях; и объединение работы режиссера и оператора «как одного человека» [17, с. 132].

В современном документальном кино в связи с расширением технологических возможностей и социальных медиа, метод наблюдения приобрел еще одну форму - метод съемки камерой в руках героев – селфи съемка [93, с. 36-38]. «Но когда камера находится у человека в руках, когда он сам включает и выключает ее, берет крупность, она тоже становится инструментом. Камера, а не режиссер, становится идеальным провокатором. Когда человек снимает, он говорит про себя больше, чем на приеме у психолога. Один снимает историю про то, что все углы острые, а другой – что все тупые. Посмотрев условно 10 часов материала, отснятого кем-то, ты про него можешь сказать все» [73, с. 64].

Виталий Манский и Марина Разбежкина не против использования любительских камер для создания документальных фильмов, однако тут имеется риск снижения уровня художественности, поэтому данный метод применим только в условиях заложенного авторского замысла или из-за невозможности использования альтернативного варианта. Так, например, Ирина Грибовская предложила снимать видеодневники героям фильма «Жить» именно, потому что в условиях пандемии не могла обеспечить съемку на местах.

Новые методы воспринимаются режиссерами по-разному – кто-то видит в них только технический инструментарий, который не всегда обязательно использовать; другие считают, что они открывают новые горизонты для визуального сторителлинга. По Умберто Эко есть две группы людей, которые по-разному реагируют на изменения – паникеры и приспособленцы, то есть тех, кто видит только негативное влияние цифровизации на искусство, и тех, кто находит для себя возможности.

Важным для современного документального кино является использование *хроникального видео*, под которым понимается не только старинные информационные фильмы на пленке, но и современные видеоматериалы, созданные как телевидением, так и пользователями интернета и мобильных технологий. Хроника – кино и видео, любая форма фиксации (запечатление) происходящего перед объективом съемочной аппаратуры, будь то на кинопленку, видеопленку или на цифровой носитель, если в дальнейшем не происходит вторичного вмешательства автора. Однако, как правило, сейчас под хроникой понимают все первично снятое и все прошедшее вторичную обработку – понимая под хроникальным материалом как так называемую кинолетопись, так и киножурналы и документальные фильмы.

Важным методом создания современного документального фильма является *интервью*. Диалог как важный инструмент построения диалога между разными группами людей и является отличительной чертой современных массмедиа. Важным для общества «информационной деревни» (Маршалл Маклюэн) становится умение собеседников слушать друг друга, рефлексировать и смотреть на себя со стороны. Учитывая скорость распространения информации, быстроту восприятия аудиовизуальной информации аудиторией и место диалога в обществе для социального развития важной становится культура экрана.

Данный метод облегчает работу автора в плане построения композиции и драматургии, при этом обеспечивает фильм дополнительным подтверждением того, что автор предоставляет мнения и оценки интервьюируемого или интервьюируемых без искажения и влияния собственной точки зрения. Хотя, безусловно, тут тоже возможна манипуляция со стороны автора: фраза может быть вырвана из контекста, а мнение и оценка представлены как факты. В случае с использованием интервью в фильме сложно проверить факт, особенно если социальный актер представлен как эксперт в вопросе. В данном случае возможно проверить только действительно ли человек в кадре соответствует описанию, которое дает ему автор. Но ничего конкретного данная информация для проверки достоверности не даст. Во-вторых интервью, хорошо воспринимается через телевизионный экран и экран смартфона, потому что у зрителя возникает ощущение присутствия при доверительном разговоре.

Документальный фильм Рината Балгабаева «Соль» (2022) был создан для YouTube канала «Oila» и повествует о судьбе людей, которые употребляют разнообразные наркотические вещества. В первой части фильма основные герои рассказывают о себе, о том как и почему они начали это делать. Затем каждый рассказал о попытках лечения и срывах, в конце герои, обобщая свой опыт пытаются предсказать свои будущие поступки. Каждый блок разделен вставками интервью с экспертами. Таким образом создается субъективный и объективный взгляд на проблему.

Жан Руш называл интервью наиболее интересным методом, потому что оно является отправной точкой и базой для будущего диалога. Альтернативой классическому интервью могут стать авторские приёмы. Например, приём Рогозина «контролируемого самопроизвольного диалога». Суть его заключалась

в том, чтобы автор, продумав общее направление разговора, не предлагал интервьюируемому готовый текст, а подталкивал его к импровизации на «заданную тему». Само интервью снимается на две камеры, чтобы использовать разные ракурсы при монтаже.

Центральным для образной кинопублицистики методом Дробашенко называется *репортаж*, потому что в отличие от других форм визуального искусства документальный фильм создается одновременно с развитием описываемого в нем события, на основе его прямой съемки. Помимо репортажа исследователь также выделяет такие способы организации съемки как восстановление факта (реконструкция и постановка), длительное кинонаблюдение и др.

Фрейлих отмечает в своих исследованиях, что игровое и документальное кино сближается в моменты ключевых изменений в культуре. При этом нужно отметить, как было указано выше, что сам по себе репортаж не может быть основой для формирования отдельного жанра, однако телевизионный журналистский репортаж в расширенной своей версии стал основой для формирования жанра, который документальный фильм перенял и развил в массмедиа по объективным причинам. Событийная съемка как инструмент разоблачения связана с приемами журналистского расследования. Провокационные интервью, открытые столкновения фактов, поиск ключевых образов позволяют съемке события стать частью политического дискурса. Большое значение в развитии репортажной съемке играют «горячие точки», в которых авторы фильма часто являются участниками конфликта.

Ричарда Ликока можно назвать если не основателем репортажа, то по крайней мере реформатором точно. Режиссер предпочитал оставаться в роли стороннего наблюдателя, не вступая в контакт с объектами съемки. Он сформировал своеобразную манеру съемки, когда оператор не держит камеру у глаз, и окружающие не совсем уверены, снимают их сейчас или нет. Режиссер при таком методе съемки может выбрать и событие, и приемы, чем когда он самостоятельно влияет на реальность и совместно с социальным актером присутствует в истории. Репортажная съемка дает возможность видеть со стороны.

Репортажная съемка сформировалась на телевидении. В 1933 году демонстрировался репортаж о футбольном состязании, который в момент показа комментировался диктором Н. Гранаткиным. Барманкулов определяет как методы отображения реальности в документальном кино восстановление образа, событийные съемки, диалогичные съемки, кинонаблюдение и подстроенные ситуации. Восстановление реальности исследователь считает «не самым благородным методом», который применяется по необходимости тогда, когда о событии нет никаких свидетельств. Также Барманкулов объясняет отличие применения метода событийной съемки от телевизионного жанра репортажа через построение образа: репортаж строит образ события, а метод событийной съемки – человека. Однако мы используем эти два понятия как синонимы, потому что Ликок писал, что недостаточно только показать что-то, чтобы выразить, нужно еще показать определенным образом. Автору

приходилось попадать в положения, изобилующие возможностями, и возвращаться ни с чем. Главная проблема событийной съемки – это передача ощущения присутствия на месте действия. Когда автор фильма следит за происходящим с помощью камеры, он всегда видит его таким, каким оно никогда не было раньше, и это поражает. Как выразить все это – вот что всегда поглощало внимание режиссера, и он искал способы выразить это. Социальные медиа сегодня обладают возможностью погружения аудитории в мир фильма.

Репортажная съемка стала творческим принципом многих документальных фильмов. На основе репортажа возникали наиболее яркие, художественно завершенные образы. Главная задача такого метода съемки – запечатлеть подлинный облик жизни, чтобы творчески интерпретировать его в документальном фильме.

Камера во время событийной съемки может выполнять несколько ролей: камера-репортер, камера-публицист, камера-«перо», камера-исповедник, камера-привычная сожительница.

Событийная съемка стала ведущим способом документального фильма, включая в себя изменения в динамике камеры, напряженной интриге драматургии на основе реального события, новый эмоциональный внутрикадровый ритм и иную дистанцию между реальностью и оператором. Зритель при таком приеме съемки перестаёт быть сторонним наблюдателем, а превращается в активного свидетеля происходящего.

В конце XX века в документальном кино как метод стала развиваться *постановка*. Телевизионная докудрама, как пороговый формат между игровым и неигровым кино, смысляет границы, предоставляя авторам представлять реальность перед зрителем через метод постановки. Публицистический нарратив апеллирует к реальности, в которой не всегда существуют визуальные документы, которые автор может применить. Это является причиной использования приема реконструкции в документальном фильме. Однако отношение к реконструкции в документальном кино не всегда позитивное.

Применение исторического материала в документальном фильме используется либо как прием исследования исторических событий через архивные материалы, либо как зрелищная иллюстрация. В современных документальных фильмах исторической тематики хроника используется редко, чаще авторы обращаются к интервью со свидетелями или экспертами. Во многом это связано с техническими – разница между качеством и разрешением изображений; и с организационными причинами – в то время как советская (военная и послевоенная) хроника представляет собой крупный архив исторических кинодокументов, новейшая история не сохраняет или не систематизирует эти документы.

Пронин выделяет три принципа актуализации в документальном кино: демонстрацию, трансформацию и реконструкцию. При демонстрации автор включается в кадр, для того чтобы показать, как было или в каком состоянии объект съемки находится сейчас. Трансформация подразумевает изменение реальности за счет включения в кадр объектов реальности, не соотносящихся со временем повествования. Третий принцип – реконструкция требует к себе

внимания, так как, во-первых, ее использование ставит документальный фильм на приграничную зону с игровым кино, а во-вторых, потому что, по нашему мнению, можно разделить в отдельную типологию собственно реконструкцию и постановку. Постановка, исходя из названия, подразумевает игровой момент, то есть домысел, представление авторов как могло выглядеть то или иное событие или место. Другими словами, постановка базируется на воображении на базе полученных деталей реальной истории. Реконструкция в нашем понимании включает в себя следование какому-либо описанию или документу, в котором подробно описывается процесс или событие. И, опираясь на эти документы, не придумывая ничего своего автора восстанавливает, реконструирует реальность.

«Безусловно, всякий документальный фильм исторического или биографического содержания, по большому счету, сам по себе – попытка экранной реконструкции событий общественного бытия или жизни человека, но оппозиция присутствие/отсутствие актуализируется до очевидных для зрителя эффектов прежде всего при использовании постановочных (игровых) форм репрезентации реальности» [1, с. 41].

Не все создатели документального кино воспринимают постановку как подходящий метод документального фильма, хотя Евгений Лумпов считает, что правильное использование метода не может помешать документальной природе фильма и призывает авторов больше экспериментировать с формой. Больше всего возможностей для экспериментов с формой, конечно, в интерактивном документальном кино. И важную роль в экспериментах играют мультимедийные приемы языка экрана.

В продолжении будут рассмотрены функции, которые могут реализовывать приемы, в том числе и мультимедийные. Данные будут полезны в экспериментальной третьей главе диссертации, где проведен анализ документальных фильмов и прослеживается трансформация фильма через родовидовую типологию.

2.3 Влияние трансформационных аспектов на родовидовую типологию документального фильма в массмедиа

Социальное значение документального фильма выражается в отражении политического и экономического состояния общества. В современном Казахстане массмедиа находятся в зависимом положении от государственной поддержки и единственный способ создавать медиаконтент без политического и экономического влияния – это создание независимых медиакомпаний. В данных условиях постепенно меняется отношение к документальному фильму как со стороны авторов, так и зрителей. Для первых процесс создания документального фильма не заканчивается его финальным монтажом, и продолжается в процессе продвижения и дистрибуции. Важно знание аудитории, привычек и потребностей, чтобы строить стратегию в медиабизнесе. Для аудитории меняются возможности доступа к документальным фильмам, и постепенный переход к платному контенту позволит обеспечить условия для роста медиабизнеса в стране. Если в данный момент, опираясь на социальные трансформации в документальном фильме, можно выделить две почти не

пересекающихся группы документального кино – пропагандистское и авторское, то со временем сформируется новый документальный фильм, который можно условно обозначить как зрительский, и существующий в основном в цифровой среде.

На такое определение этих трех групп – пропагандистское (идеологическое), авторское и зрительское документальное кино – влияет и развитие системы документального фильма и взаимоотношения авторов между собой и с продюсерами. Роль продюсеров и шоуранеров на современном телевидении и в цифровых проектах становится устойчивей, потому что опыт игрового кинематографа показывает экономическую выгоду продюсерского кино, которое противопоставляется авторскому. Рост интереса к документальному кино детерминирован широким распространением информации в социальных медиа, и стремлением аудитории найти источники актуализированной информации. Феномен «эхокамеры» ограничивает информационное поле каждого пользователя в социальных медиа, поэтому авторский бренд режиссера становится не столько требованием рынка, сколько необходимостью для развития творческого потенциала документального фильма в массмедиа.

Технологическое развитие медиaprостранства становится основой для определения форматов документального фильма в зависимости от медиа, для которого существуют рамки технического, институционального и социального характера. Таким образом, можно выделить телевизионный и интерактивный документальный фильм. Между двумя этими форматами выделяется, взявший в основу традиции и телевизионные, и мультимедийные приемы языка экрана, документальный фильм в YouTube.

Таким образом, внешние аспекты трансформации документального фильма вносят в теорию документального кино такие типы как зрительский документальный фильм – понятный и при этом социально-важный для развития дискурса, и для предоставления права голоса малым группам и сообществам; и интерактивный документальный фильм, для развития которого необходимо широкое распространение технологий, которые на данный момент пока могут себе позволить не все. Однако в данных процессах не меньшую роль играют внутренние трансформационные аспекты, к которым относятся методы и приемы языка экрана, основанные на изменениях структуры, технологических возможностей и переосмысления природы массмедиа.

Основой деления культуры на высокую и массовую является представление о чувственном опыте и восприятии. Соотносимые с понятием «духовности» абстрактные образы воспринимаются как нечто высокое непостижимое, в то время как «телесные», приземленные истории становятся чем-то знакомым, вездесущим [25, с. 324]. Исходя из этого, можно сформировать одно из противоречий современного документального фильма, который при все своей приближенности к жизни и телесному миру человека, все равно воспринимается как авторское, абстрактное кино, не для широкой аудитории. Документальный фильм можно было бы, как и любое произведение, созданное человеком подразделить на высокое искусство – авторские фильмы,

фестивальное кино; и на массовую продукцию – беллетристику – которую распространяют через массовые медиа (интернет и телевидение). Однако такое разделение не является научным, а обусловлено интуитивным пониманием отдельных лиц что является высоким, а что низким искусством. В теории журналистики и коммуникативистике, как в прочем и в теории кино, произведение выполняет определенные функции и занимает популярные или непопулярные позиции у широкой аудитории.

Фильм создает технические параметры – кадр, композиция, аудиовизуальное воздействие; нарративные параметры – история, рассказчик, время и пространство в кадре и когнитивные параметры – образы, контекст и мыслительные процессы автора и зрителя. При этом массмедиа интегрирует культурные среды. Документальный фильм продолжает традиции Флаэрти, представляя человека как часть культуры. Во многом авторы ведут исследование незнакомого для себя мира или представляют свой малоизвестный мир широкой общественности. Для документального фильма характерны для функции радио- и телевизионной коммуникации: информационная, регулирующая, функция социального контроля и социализации личности. Обязательно, чтобы фильм решал все задачи в комплексе, а не по отдельности, потому что именно информация, доказательство, образность и повествование создают формируют документальный фильм.

Опираясь на тезис Билла Николса о том, что «...различное использование устной и письменной речи привело к созданию схемы классификации, в которой выделяются три широкие категории: повествование и поэтика (для рассказывания историй и создания настроения); логика (для рационального, научного и философского исследования); риторика (для достижения консенсуса или достижения согласия по вопросам, открытым для осуждения)» [32, с. 103].

Предлагаем рассмотреть функции документального фильма следующим образом: индексная, художественная, риторическая и нарративная. Это станет основанием классификации приемов киноязыка документальных фильмов. То есть каждый прием может за один раз выполнять индексную, нарративную функцию, риторическую функцию и художественную.

Безусловно нельзя исключать возможностей наложения функций друг на друга, потому что в процессе коммуникации между аудиторией и фильмом важное значение для интерпретации имеют контекст времени и места, личный опыт зрителя, техническое обеспечение и режим просмотра. Для интерактивного документального фильма особенно важны техника и режим, поэтому часто перед включением программы зритель получает инструкцию, как например, «включите наушники»; или проходит в меню, чтобы увидеть какие разделы имеются в проекте. Однако, абстрагируясь от разного рода шумов можно предположить, что каждый прием языка экрана выполняет определенную функцию, которые подробнее рассмотрены ниже.

Индексная функция приемов языка экрана

Данная функция включает в себя передачу на экране факта как единицы события – место действия, время действия, продолжительность, имена и

названия и другие сведения, которые демонстрируют реальность изображаемого в кадре или плане. В современном документальном кино важно предоставлять факты таким образом, чтобы их нельзя было перепутать с мнением и оценкой, а также можно было проверить их.

Техническое оснащение современного автора позволяет в одинаковой мере как фиксировать действительность почти без изменений, так и манипулировать реальностью, создавая то, чего в действительности не происходило. В 2016 году на казахстанском телеканале «Евразия» в рамках новостной программы было включено видео, в котором использовалась технология «дипфейк», то есть наложение лица на видео. Случай использования на казахстанском телевидении такого откровенного фейка стал примером отрицательного отношения к этому аудитории и подрыву уровня доверия к нему. Телекомпания объяснила случай как шутку, в то время как часть специалистов и аудитория обвинила авторов видео и владельцев канала в непрофессионализме.

Развитие цифровых программ, позволяющих манипулировать реальностью на экране, не должно влиять на отношение к работе. Автор, как и журналист должен ответственно относиться к целевым и функциональным значениям языка экрана и уважительно к аудитории. Поэтому обратив внимание на возможности манипулятивных возможностей техники и цифровых технологий, обозначим принцип приверженности к точности фиксации реальности в документальном фильме без изменений.

Безусловно манипулятивными особенностями обладают не только технологии, разработанные на основе технических достижений, но и сам факт отбора материала, который фиксируется камерой во время съемки, однако имитируя человеческое восприятие действительности, камера перенимает и ограниченность этих возможностей у человека. Направляя взгляд в одну сторону, человек теряет из поля зрения другую, также и камера, фиксируя объектив в определенном месте и под определенным ракурсом, может упустить какой-либо элемент реальности, поэтому в документальном кино чаще всего применяется больше одного метода съемки и разнообразные приемы, которые могут, компенсируя ограниченность друг друга создать общую картину целого.

Путь документального кино от первых до современных представлений исследователь, режиссер Хелен Гайнор прослеживает от формирования таких категорий как «объективность» и «правдивость», представленными в работах Пола Рота и Джона Грирсона до важной роли замысла автора в фильме. Так как категориальным, фундаментальным отличием неигрового фильма от игрового является достоверность фактов и действий в кадре, то они, естественно, отличают и документальный фильм. Замысел автора в процессе создания документального фильма может быть основой для поиска и сбора правдивой информации и объектов съемки, но может быть и последствием на основе увиденного или пережитого опыта, который зарождаёт авторскую идею. Поэтому для документального фильма важно выдерживать индексную связь кадра и плана с реальностью, чтобы соответствовать своему направлению.

Галина Прожико использует несколько понятий для обозначения соотношения действительности и ее экранного отражения: экранный образ мира, динамическая картина экранной модели мира, виртуальная реальность. Субъективное видение автора влияет на фильм даже несмотря на то, что вся техника и проверенные приемы автора направлены на получение достоверного материала. Достоверность как относительное понятие сложно измерить или понять как отдельную единицу.

Часть авторов сознательно отказывается от использования музыки, метафоричности, интервью, разнообразного монтажа и художественных приемов языка экрана, именно с целью достижения достоверности. Однако как показывает практика игрового кино, документальные приемы могут быть применены в игровой истории, или даже выступать основой для стилизации как в мокьюментари и докудраме. Все это демонстрирует необходимость высокой ответственности автора в работе с документами и реальностью в создании документального фильма.

В диссертации «Монтажная выразительность исторического документального фильма» Иорданиди Ольга Владимировна предлагает три составляющие достоверности документального фильма на историческую тему [96]. Первая составляющая часть достоверности – череда реальных фактов, сложенных по логике жизненного процесса. В этом процессе важно сохранять закономерности действия и не подчинять их желаниям автора. Далее следуют проекция взгляда человека за камерой и ракурс его понимания событий в момент съемки и избирательная установка автора в выборе из экранного повествования того, что отвечает его представлению правдивости в отражении действительности. Избирательность камеры свойственна всем формам кинематографии, даже новым мультимедийным формам, которые вроде бы как демонстрируют широкие возможности познания материала, но материала, опять-таки, отобранного авторами. Интерактивные материалы при всем многообразии все-равно остаются конечными, а съемки 360 градусов ограничена местом, временем, действием, которые фиксирует камера в момент фиксации действительности.

Реализм как не менее абстрактное понятие чем действительность рассматривается американским исследователем Биллом Николсом в трех формах: физической, психологической и эмоциональной. Физический (эмпирический) реализм обусловлен индексным качеством изображения, которое может передать реалистичность времени и пространства. Окружение, среда, природа и технические аппараты позволяют передавать признаки реальности в кадре, создавая связь между действительностью и виртуальной реальностью. Психологический реализм достигается через использование откровенных выражений и жестов социальных актеров, которые необходимо уловить автору во время съемки, удерживая кадр дольше и используя крупные кадры. Режиссер, обладающий навыками построения драматургии, может добиться убедительного психологического реализма.

Коммуникационная культура человеческого сообщества строится не только на вербальной коммуникации, но и на невербальной, которую использует

аудиовизуальная природа документального фильма в создании образа человека в кадре, близкого к реальности. У режиссеров Каната Бейсекеева и Андрея Лошака в фильмах используются прием «портретного кадра», в котором человек во весь рост просто стоит перед камерой, тем самым представляется герой, но не только. Такой план позволяет рассмотреть визуальный образ, в котором одновременно считывается и жесты, и взгляд, и стиль.

Третий тип реализма по Биллу Николсу – это эмоциональный реализм, который крепко связан с психологическим. Режиссеру необходимо создать условия для зрителя, чтобы эмоции людей в кадре были понятны. Это можно добиться различными приемами, самым простым из которых является музыка. В этом моменте мы обратим внимание на ответственность автора перед аудиторией. Музыка не должна создавать эмоции, а только подчеркивать настроение. К слову, отсутствие музыки и какого-либо звука и шума в кадре, также эмоционально влияет на зрителя. Так, например, в фильме Евгения Лумпова «Путь» после первой сцены, насыщенной музыкальной композицией, наступает тишина, которая передает эмоциональное уединение художника природой, о котором он будет говорить в финале этой сцены за кадром. Даже в такой поэтической сцене, прием отключения музыки, как и музыка до этого, выполняли индексную функцию, потому что отражали внутреннее ощущение реальности человека в кадре. Художественную же функцию музыка (или ее отсутствие) выполняет тогда, когда эмоции акцентируются или создаются внешним реальным миром на объект съемки – так, например, тревожные звуки, предвещающие угрозу; или в случае создания комического эффекта как в фильме Владимира Тюлькина «Повелитель Мух», когда рутинные действия героя, сопровождаются музыкой из программы теленовостей.

Опираясь на теорию журналистики от понятий достоверности, реальности и объективности, раскрывая индексную функцию приемов языка экрана, обратимся к понятию факта, чье многостороннее представление и прозрачность источника являются основой объективности в современной журналистике. Разбирая и анализируя документальный фильм, необходимо обратить внимание на роль и место факта в нем, так как именно факт воспринимается как признак честности автора перед зрителем.

Документальный фильм не может быть просто документом, потому что при всем стремлении к реалистичности и технической характеристике кино, документальный фильм является публицистическим текстом, в котором передается история посредством драматургии, основа которой была положена еще Аристотелем и развивалась как в театре, так и в кино, и на телевидении. Документальность не подразумевает полного отражения реальности в кадре документального фильма, в большей степени речь идет об ее интерпретации.

В документальном кино сложилось две традиции интерпретации реальности режиссером. Первая – синтетическая – когда режиссер, исходя из задуманных элементов, составляет реальность, снимая те эпизоды, которые будут подтверждать его теорию. Вторая – аналитическая – механическая фиксация непосредственной действительности, которая при монтаже проходит отбор и финальное осмысление материала. Жан Руш отсылает к режиссерам,

которые и стали организаторами этих традиций: «Дзига Вертов пускал в ход свою камеру и ждал, что произойдет что-то. Флаэрти пускал ее в ход и ждал, что произойдет то, что он ждет» [17, с. 145].

Документальность фильма не сводится к прямой фиксации документа, потому что само понятие фильма подразумевает авторский взгляд, интерпретацию и стилистику, поэтому понимая необходимость достоверности действительности, отраженной в фильме, автор либо показывает все, что видит, либо задает рамки, в которых каждый видит свою идею и мысль. Что касается передачи образов современников в документальном кино, то с каждым годом, опираясь на развитие социума, институтов кино, техники и структуры самого фильма, появляются новые приемы языка экрана и методы съемок, которые помогают передать характер реального человека почти без изменений. Это и прием «привычной камеры», и метод сэлфи-съемки, и прием «разрушения четвертой стены», потому что и в том случае, когда человек забывает, что его снимают, и в случае, когда человек знает о съемке и как-будто бы играет, терпеливая камера сможет уловить настоящий характер через жесты, поступки и эмоции.

Кинодокумент в идеальном его представлении является объектом общественного социально закрепленного сознания, где интерпретация реальности использует принципы безусловности, непрерывности, подлинности экранного изображения. Прожико также не видит за документальным фильмом права считаться историческим документом. Возможности его документировать реальность выражаются только в той степени, в которой они выражаются у любого произведения определенного исторического отрезка. На характер фиксации реальности значительное влияние оказывает контекст события и отношение автора к связным событиям. В момент определения метода съемки автор исходит из возможностей фиксации реальности. Операторы документального фильма «Разгром фашистских войск под Москвой» находясь в момент боя на местах сражения, подвергались серьезной опасности, что отразилось в кадрах, позже отобранных для фильма. Выбор ракурсов и планов исходил в тот момент не композиционными решениями, а условиями настоящего боя. Автор подчиняется реальности, что также влияет на характер ее отражения на экране.

Екимова определяет ценность факта на экране в том, что он имеет запечатление на носителе или в цифровой форме и такого рода факты (фотографии, хроникальные кадры, новостные сюжеты и пр.) используются чаще как фон, отражающий время или передающие контекст, чем какие-то конкретные данные из прошлого, Екимова считает, что не создающий никакие знания интернет, увеличивает перспективу развития противоречия между реальностью и виртуальностью в будущем. Пессимистический взгляд на развитие сети Интернет вполне характерен для современных социологов и философов, однако согласиться с тем, что интернет не создает знания сложно, потому что в основе многих исследований высоких технологий именно всемирная сеть создает условия и предоставляет площадки для формирования знаний о мире.

В вопросе влияния автора на экранную реальность ни в теории, ни на практике еще не было достигнуто согласия. В 20-е годы в Советском Союзе «лефовцы» инициировали концепцию «теории литературы факта», которая заключалась в поиске ответа на «социальный запрос» и отрицании сюжета для «монтажа фактов». Развитие кинопромышленности Восточной Европы в конце 40-х – начале 50-х годов сильно сказалось на развитии выразительных средств неигрового кино. Однако факт, считающийся основой работы журналиста, при взаимодействии с выбранным методом съемки отражает действительность все же под контролем и редактурой автора документального фильма. Природа факта в документальном кино сложна и требует глубокого исследования.

Однако в данном разделе стоит еще раз оговорить манипуляционное и фейковое влияние документального кино, особенно остро выраженные в цифровую информационную эпоху, и ставшие основой для формирования концепции постправды. Среди авторов XX-XXI века Прожико отдельно выделяет итальянского автора Гуалтьеро Якоппети, чьи фильмы остро поставили вопрос о зрелищном воздействии хроникального материала и о мере субъективности в трактовке фактов реальности. Нельзя не учитывать такие риски, поэтому медиаграмотность как социально-важное направление должно развиваться, что позволит и аудитории научиться разбираться в массмедиа, и авторам создавать фильмы, которые бы не вызывали сомнения.

Документальное кино имеет индексную связь с реальным миром и занимает важное место в системе социального дискурса. Определение документального фильма на основе идей здравого смысла дает американский кинокритик Билл Николс, при этом отмечая, что данное понимание документального фильма не является исчерпывающим. По Николсу документальный фильм – это история о реальных ситуациях и событиях, переданных с бережным отношением к фактам (проверка фактов), без аллегорий и образной интерпретации о том, что могло произойти, с реальными людьми, которые не играют и не исполняют роль.

Умение автора собирать разрозненные факты в единую историю, преодолевая противоречия и сложности составляет основу его работы. Документальный фильм вызывает интерес из-за его возможностей увидеть и оценить социально-важное событие, либо выразить свою позицию в дискурсе, дать голос малым или маргинализированным группам, которые чаще остаются без внимания общественности. Таким образом, можно сказать, что документальный фильм благодаря своей связи с действительностью становится важной составляющей развития принципа плюрализма мнений.

В реализацию индексной функции входит передача конкретных данных, достоверности экранной действительности и возможности проверить представленный в фильме факт. Чтобы документальный фильм имел сформированное послание, необходимо предоставленные данные сформировать в текст. Эта задача реализуется через риторическую функцию.

Риторическая функция приемов языка экрана.

Система тезисов и доказательств, которая строится через свидетельства, предоставления документов, риторику закадрового текста или присутствием

объекта в кадре, формируют риторическую сторону документального фильма. Документальный фильм включает в себя задачу убеждения аудитории в действительности происходящего и в принятии высказываний и фактов. Именно в риторической функции во многом реализуются журналистские особенности телевизионного документального фильма, в основном базирующегося на словесном тексте, озвученном автором или диктором в кадре или за кадром. Словесная риторическая традиция старше и теоретически изучена лучше, чем визуальная, поэтому на телевидении, находящегося под влиянием классической печатной журналистики, визуальный ряд часто используется скорее как фиксация реальности и иллюстрация к высказанному комментарию или закадровому тексту.

Стоит обратить внимание, что аудиовизуальный ряд документального фильма также выполняет риторическую функцию через приемы языка экрана. Если взять, например, крупности кадра, то дальний план, включающий в себя отражение контекста происходящих на экране событий, работает так же, как доказательство присутствия субъекта съемки в определенном месте. Дальний план дает представление об общем положении вещей и может передать на экране процесс больших изменений. В документальном фильме «Human» (Ян Артюс-Бертран, 2015 год) дальний план большого города передает замкнутость пространства, в котором живут люди в современном обществе.

Крупный план в документальном фильме акцентирует внимание аудитории на детали, на эмоции и сопровождают чаще всего процесс изменений, поэтому использование его только с целью создания перебивки – кадра соединяющего изображения одного типа плана считается неоправданным клише, который появился из-за телевизионного новостного сюжета, где часто для избегания «прыжка» в монтаже при переходе от одного интервью к другому, ставят именно крупный или детальный план без учета особенности данного приема в языке экрана.

Важно для сохранения риторической части документального фильма при монтаже придерживаться принципов построения кадра, нарушение которых приводит либо к непониманию происходящего, либо к появлению других смыслов. Исходя из требований точности в документальном фильме, когда мы говорим о риторической функции приемов, необходимо следовать правилам монтажа: принцип по крупности, ориентация в пространстве, направление движения, фазы движущихся объектов, темпу движущихся объектов, композиция кадров, принцип свет, принцип цвета, смещение осей съемки и направление основной движущейся массы в кадре.

Опираясь на принципы монтажа, можно сделать вывод, что разнообразные кадры и их стык приводит к выполнению риторической функции в случае использования кадра как приема состыковки предыдущих кадров, в случае использования приема «восьмерки», в случае использования кадра для смены направления, движения, темпа, света, цвета и оси съемки, таким образом сохраняя логику времени и пространства фильма.

Риторика в документальном кино регистрирует факты, аргументирует позицию автора, голос которого раскрывает важные социальные темы. К

риторическим приемам можно отнести использование слова и кадра как аргумента или доказательства, также тут применяются видео и фотодокументы, регистрирующие реальность кадры производственных фильмов. Риторика направлена на обоснование объективности документального фильма.

Обратимся к истории, чтобы найти истоки риторической составляющей в документальном кино. Согласно исследованиям Садуля в первые десятилетия 1900-х годов документальность была типичной чертой английской школы. После 1900 года постановщики в своих первых сюжетных фильмах широко используют опыт хроники как в построении сюжета картин, так и технике съемки. После 1908 года документальность в английском кино идет на убыль. Документальность Грирсона в 1930 году питала заграничные источники, и, вероятно, ему были неизвестны все опыты английских режиссеров начала века. Между тем, некоторые из них шли по пути, близкому к теориям Грирсона. В 1908 году несколько кинооператоров воспроизводили на экране разные происшествия, снимая их не в павильоне, как это делалось во времена Мельеса, Зека и «Гамон-братии», а на том месте, где они произошли, и с подлинными участниками этих событий, в качестве природы. Таким образом необходимость подлинности как основа для аргументации в риторике документального кино стала формироваться в самой структуре направления кино.

Факт в документальном фильме подкрепляется аргументом или доказательством. Однако стоит помнить, что доказательство в фильме не равно доказательству в науке, потому что оно подчиняется социальным условностям, а не научному методу. По Аристотелю есть два вида доказательств: неискусственные - ссылка на факты действительно произошедшие и искусственные – апелляция к чувствам аудитории. В Риторике Аристотеля искусственные доказательства делятся на три типа: этос, пафос, логос. Этос представляет автора убеждения, логос фокусируется на самом сообщении и пафос направлен на аудиторию.

Этос или заслуживающий доверия и этичности заключается в создании впечатления хорошего морального характера или доверия к режиссеру, свидетелям, властям, социальным актерам, экспертам. Пафос – убедительность и эмоциональность – обусловлены обращением к эмоциям аудитории для создания желаемого настроения. Такой вид доказательства строится только на чувствах, а не на логике. Третий тип – логос – убедительный и демонстративный – использует реальные или кажущиеся реальными аргументы или демонстрацию.

Автор документального фильма не может приняться за тему без ее изучения и познания, потому что именно компетентность автора обеспечивает внимание к нему аудитории. Майкл Мур является авторитетным режиссером в США, потому что активно исследует внутреннюю и внешнюю политику своей страны, известен как гражданский активист и резкий критик, глубоко и тщательно исследует причины и последствия, что позволяет ему строить заявления в своих фильмах. Канат Бейсеев, прожив определенное время за рубежом, имеет опыт, о котором в своих вариациях рассказывают социальные актеры в его фильмах. Таким образом, этос, авторитет говорящего, может быть

обеспечен и за счет пережитого опыта автором. Поэтому в фильмах Мадины Мустафиной, которая проживает со своими героями все их перемены и проблемы, чувствуется искренность автора. Зритель доверяет камере режиссера, потому что она не отключает ее даже в тяжелые для социальных актеров моменты.

Слово «пафос», греческого происхождения, означает «страдание» и «опыт». Апелляция к эмоциям аудитории базируется на эмпатии и желании пережить опыт в безопасных условиях. Однако пафос не должен использоваться для создания драматургии, он должен исходить от искренних чувств, тогда он будет восприниматься аудиторией именно так, как было задумано автором. В фильме Евгения Лумпова «Путь» финальный кадр посвящен дочери художника, через которую социальный актер продолжает свое творчество. Автор обращается к чувствам зрителя через ребенка и ее связь с творчеством отца. Примером неуместного пафоса, который создается за счет драматической вставки, можно найти в фильме телеканала «Хабар» «Неизвестный, которого знают все». В постановочном эпизоде, предшествующем подробному расследованию фильма, имеется сцена с гибелью персонажа, чей образ стал основой для фильма. Из-за некачественных специальных эффектов, слабой актерской игры и явной театральности в кадре, страдает серьезное восприятие расследования. Эмоциональное восприятие фильма строится не только на образной, составляющей фильма, но и на индексной и риторической. Художественная функция апеллирует к эмоциям с целью создания цельного образа, в то время как риторическая функция передает опыт, обращаясь к эмпатии аудитории.

Обращение к аудитории в документальном фильме может быть как прямым, как в фильме Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм», когда в закадровом тексте, автор обращается к зрителю, обращая внимание на то, что происходит в кадре или комментируя действия людей; так и опосредованным, как в фильме Владимира Тюлькина «Чемпион номер один», где через историю социального актера, режиссер передает свое сообщение.

В отличие от пафоса, направленного на эмоции аудитории, логос направлен на ее разум и обращается к самому содержанию сообщения. Представление аргументов в логичном порядке создается в документальном фильме за счет взаимосвязанных планов, сцен и эпизодов. Приемы языка экрана при этом могут напрямую не выполнять риторическую функцию, но при этом являться частью логического построения фильма. В случае, когда прием является средством объединения логических аргументов или напрямую передает аргумент, он будет обозначаться как риторический прием. Логика построения сцен в фильме Евгения Лумпова позволяет понять идею автора перенести на экран реальность произведений художника. В фильмах, основанных на интервью, как у Рината Балгабаева, логика аргументирования строится на постепенном раскрытии деталей историй жертв и свидетелей, описываемого явления.

Когда риторика фильма направлена на пропагандистскую цель, она представляет собой комплекс пафосных аргументов в передаче образов,

формирующих бренд. Так, в фильмах и репортажах, которые подписываются как фильмы, созданные Телерадиокомплексом Президента Республики Казахстан, повторяются кадры с символами государства, с известными политиками и президентом, виды столицы – в том числе Байтерек, Акorda и комплекс Экспо-2017. В фильмах, посвященным национальным праздникам используются кадры с бегущими по степи лошадьми, юртами, молодыми людьми, окружающими главу государства. Все эти кадры обращаются в первую очередь к эмоциям, и ставят перед собой задачу объединить людей общими ценностями и представлениями о стране в сообщество. Пропагандистский контент создают не только государственные службы и политические представители, но и крупный бизнес.

В фильме Рината Балагабаева «Потомки Фараонов» обозначается при чей поддержке он был создан. Международная биржа Astana International Exchange предоставила для автора своих экспертов, которые на фоне логотипа компании обсуждали уровень финансовой грамотности населения страны. Автор представил социальных актеров фильма, которые в искусственных условиях рассказывали о своих реальных историях, а затем в поисках ответа на вопрос о том почему так происходит, предоставляет слово экспертам. Опираясь на поучительные истории, автор предлагает безопасного заработка.

Риторическими функциями обладают приемы, задачей которых является доказать точку зрения автора или социального актера. В сериале «Последний танец» режиссер снимает крупным планом реакцию баскетболиста Майкла Джордана на видео, где игроки его команды описывают его. Тут крупный план отражает метод провокации, с помощью которого подтверждается утверждение о спортсмене, которое представляет автор фильма. Индексные средние планы и детальные планы, в которых показан процесс просмотра видео, и того, какое именно видео он смотрит склеиваются в переходе между планами интервью и процесса его просмотра, а вот крупный план с эмоциями социального актера, а затем и слова самого Майкла Джордана в кадре, выполняют риторическую функцию.

Говоря о риторике в документальном фильме, нужно предоставить разнообразие интервьюируемых в кадре, особенно если фильм был снят преимущественно методом интервью. Первый тип интервьюируемого – это непосредственно сами социальные актеры, то есть люди, чьи истории служат основой фильма или чей опыт важен для раскрытия. Второй тип – это свидетели, то есть люди, с которыми не происходило событие, у которых нет прямого опыта, но есть наблюдения или мнение. Третий – эксперты – специалисты в узкой сфере, чья оценка и мнение могут стать основой для аргументации утверждений. И четвертый тип – это комментаторы, то есть люди, не являющиеся специалистами, но имеющие похожий опыт или каким-то образом связанные с событиями люди, которые при этом обладают узнаваемостью в массмедиа, медийные личности.

Большую роль в реализации риторической функции на телевидении играет словесные аудиальные и графические приемы. Текст на экране в виде напечатанного комментария (не титры) или цитаты, позволяет дополнить

информацию, давая возможность зрителю понять слово или причину почему был упомянут тот или иной человек в интервью. В сериале Андрея Лошака «Холивар», такого рода текстовые графические вставки оформлены в едином стиле и представляют собой заметки на экране компьютера. Помимо непосредственного текста на экране может появиться инфографика – статистические данные, выведенные в виде таблицы, графика или схематического рисунка. В фильме Каната Бейсекеева «Последний корабль» речь диктора в кадре сопровождается инфографикой, которая визуально показывает аргументы, озвученные в речи.

Исходя из вышеизложенного, можно резюмировать, что риторическая функция приема языка экрана раскрывается через логическую связь тезиса и доказательства, а также через предоставление голоса автору или социальному актеру. Риторическая функция важна для документального фильма, потому что именно благодаря доказательной системе приемов языка экрана, автор может представить контекст раскрываемой темы и принять участие в развитии социального дискурса. Однако факт и логика не могут в полной мере формировать документальный фильм, потому что именно повествование создает форму произведения и дает возможность зрителю следить за течением мысли автора.

Нарративная функция приемов языка экрана

Нарратив передает содержание, сюжет, связь виртуальной реальности фильма и объективной действительности. Документальному фильму характерен повествовательный стиль текста, зависящий от интерпретации аудитории.

В теории кино большинство исследователей считают, что выразительные средства кино – монтаж, операторская работа и звук – направлены на главную цель – реализацию сюжета. Язык экрана может быть направлен именно на реализацию сюжета во всем своем многообразии, не только словесным внутрикадровым или закадровым текстом, но и визуальными приемами. Дальний план передает общую картину происходящего, масштаб и соотношение объектов в кадре. Главная нарративная функция дальнего плана передать контекст сюжета. Общий план представляет место и время, конкретизируя условия, в которых находятся субъекты истории. Общий план охватывает субъект съемки в целом, представляя героев, их портрет и самоопределение в сюжете. Средний план во всем его многообразии передает действие - перемещение, диалог, и даже факт отсутствия действия. Нарративная функция среднего плана заключается в пояснении поступка и выбора субъекта в кадре. Крупный кадр рассматривается в нарративной функции как прием фиксации изменений, эмоционального воздействия на зрителя, в кульминационный момент действия или всего сюжета. Крупный план обычно переворачивает смысловую часть в сюжете, создает своего рода переосмысление происходящего до этого на экране.

Особое место в нарративе играет детальный план или макроплан, с помощью которого происходит акцентирование внимания зрителя на ключевых и смысловых деталях в сюжете. Так же как деталь в словесном тексте передает

сжатый ёмкий пласт информации о герое или месте действия, то же самое делает деталь в фильмическом тексте.

В фильме Мадины Мустафиной «Милана» зритель наблюдает за жизнью семилетней девочки. Вместе с новой знакомой Миланы зритель входит в привычное пространство девочки, и постепенно узнает в каких условиях она живет. Целью фильма не было просто показать ужасное положение ребенка в маргинальной среде, а передать восприятие жизни ребенком своей действительности, поэтому в фильме есть сцены как с насилием, так и с лаской и заботой. Пространство фильма представляет собой оторванный от цивилизации участок лесополосы, в котором отражается и существование людей. Фильм демонстрирует небольшой период жизни девочки Миланы во всем его трагическом многообразии, закольцовывая композицию кадрами с прогулкой девочки, с одним отличием – в начале она гуляет с другой девочкой и приводит к месту, где живет с матерью; в финале Милана как будто уходит при этом, напевая песенку.

История, включающая в себя сюжет, раскрывает голос автора непосредственно или аллегорически. Совершенствование кинематографических приемов нарратива большое влияние оказало на развитие документального кино. Нарратология разработала множество способов, с помощью которых действие или событие могут быть рассказаны с разных точек зрения – всезнающий рассказчик или от третьего лица. Нарратив разрешает конфликты и обеспечивает порядок. Структура конфликта документальных фильмов использует нарративные приемы, а также риторику для достижения гармонии и завершенности фильма как аудиовизуальной формы.

Александр Пронин считает, что фильм, созданный с помощью метода наблюдения, киноправды, не поддается нарративному анализу из-за того, что в нем нет сюжета. Однако в фильме «Милана» нарратив присутствует, потому что девочка, занимаясь обычными для ребенка забавами, сталкивается с коллизиями взрослой реальности. Взрослые пытаются воспитывать ребенка, однако и их методы, и их личная трагедия не приносит пользу, вызывая только эмоциональное и физическое насилие друг над другом и ребенком. Кульминационной можно считать сцену, в которой Милана спасает мать, после чего жизнь продолжается как раньше, с теми же ритуалами и разговорами.

Мадина Мустафина снимает средними и крупными планами, снимает с руки и, если социальные актеры начинают движение, двигается вслед за ними. Свое присутствие автор никак не обозначает, за счет этого возникает эффект сопричастности к происходящему в кадре, что также эмоционально воздействует на зрителя. Средний план повествует об окружении и взаимоотношении людей в кадре, а крупный улавливает реакцию, чаще всего ребенка на происходящие события.

Александр Пронин разработал и предложил нарративный анализ документального фильма, основываясь на тезисе, что нарративному анализу могут поддаваться следующие составляющие фильма: структура и функции речевого нарратива, методы и приемы «нарротизации» изображения, взаимодействие и когнитивный потенциал, проявление нарратива на уровне

композиционно-сюжетной и смысловой организации фильма, прагматические аспекты коммуникации автор/зритель. Исходя из этого, приемы языка экрана могут выполнять нарративную функцию, то есть являясь частью повествования фильма способствовать развитию сюжета.

Александр Пронин рассматривает в качестве предмета нарративного анализа телевизионный документальный фильм как публицистический жанр телевизионной журналистики. В данной работе нарративная функция языка экрана примеряется и для фильмов сетевого и мультимедийного формата. В документальном фильме телевизионного формата большую роль играет метод интервьюирования, в котором нарратором (тем, кто говорит) представляются интервьюируемый или группа интервьюируемых. Пронин, опираясь на данный признак принципа наррации «... актуализирующий в аудиовизуальном и ментальном плане фигуру того, «кто говорит» [1, с. 136] различает монофоническую и полифоническую наррацию.

Многоголосье встречается и в фильмах Каната Бейсекеева, когда, представляя групповой портрет, автор предоставляет слово всем социальным актерам, композиционно расставляя их таким образом, чтобы постепенно раскрывать и представлять решения разных коллизий и конфликтов, с которыми связан образ героев как обобщенный и цельный портрет. Ринат Балагабаев же создает мозаику полифонической наррации из эпизодов дополняющих историй разных людей, рассказанных ему в кадре, чтобы не просто показать явление, а попытаться найти причины его существования.

Статус нарратора в фильмическом тексте обусловлен осуществляемыми им нарративной и когнитивной функциями и выявляется в оппозиции основной нарратор/нарратор-персонаж; тип нарратора определяется конфигурацией актуальных для публицистического кинонарратива критериев; категория автор-нарратор представляется для фильмического текста актуальной.

В документальных фильмах, созданных специально для социальных медиа, чаще встречается нарратор-персонаж, во-первых, потому что любой опубликованный материал в социальных медиа воспринимается как чье-то заявление о себе, даже если автор фильма другой. Во-вторых, к документальному фильму, в котором социальный актер сам рассказывает о себе или проживает фрагмент своей жизни перед кадром, возрастает уровень доверия со стороны аудитории. В сериале Жананы Курмашевой «Мамы. Успеть везде» героини фильма рассказывают о своей жизни, о решениях, которые им приходится принимать каждый день, о детях, о чувствах, о надеждах.

В фильмах, которые передают опыт и рассказывается история конкретного человека, или раскрывается портрет, нарратор-персонаж встречается чаще, потому что подразумевает доверительное повествование от первого лица. В случае с более щепетильными или глобальными темами применяется характерный для телевидения прием нарратора-автора, особенно если дело касается расследования. В цикле фильмов журналистки Асем Жапишевой и блогера Дмитрия Дубовицкого «Суициды в Казахстане» зритель и видит, и слышит автора-нарратора, воспринимает материал через призму его взгляда.

Автор в документальном фильме может присутствовать как в подтексте, так и в кадре, тем самым актуализируется роль автора в публицистическом аудиовизуальном тексте. Влияние авторской позиции и прямого присутствия авторского текста является важной частью публицистики, а также фильма как неигрового направления в кинематографе, потому что именно фигура автора определяет повествовательную роль фильма, она дает зрителю ощущение рассказа, у которого есть нарратор, к которому можно обратиться. В документальном фильме автор может звучать за кадром в словесном тексте, а также присутствовать в кадре как часть композиции и как прямой собеседник.

Точка зрения как базовая категория нарративного дискурса, определяющая пространственно-временную, коммуникативную и модальную позицию нарратора, определяет динамику публицистического кинонарратива, испытывая при этом воздействие «точки зрения камеры» и собственной динамики повествуемых событий; под этим воздействием в фильме возможны трансформации точки зрения (расщепление, ассимиляция, редукция).

В циклах Каната Бейсекеева «Көшпенділер» и «Qandastar» фильмы построены на смене точек зрения, на смене фокуса на определенном нарраторе-персонаже. Такая смена не только поддерживает ритм фильма, но и демонстрирует разнообразие взглядов и позиций социальных актеров. В фильме «Казахи в Иране» Канат Бейсекеев представляет собой истории 8 мужчин разного возраста о том, как их предки оказались в Иране, чем они занимаются сейчас и планируют ли переезд в Казахстан. В основном большая часть казахов оказалась в Иране после 1917 года. К переезду на постоянное место жительства в Казахстан у героев разное отношение. У кого-то возникает страх оказаться без работы, кто-то уверен, что всем казахам нужно вернуться в Казахстан. По словам одного из героев, все кто хотел уехать из Ирана уже давно, это сделали. В этом фильме уже наблюдается стремление автора показать как можно больше и как можно ближе лица этнических казахов. Камера следит за лицами, приближается так близко, что видно морщины на лице. Предполагается, что такая внимательность к лицам создает эффект узнавания, похожести героев и потенциальных зрителей, для которых экран скорее должен быть не окном, а зеркалом. Чередование «точек зрения» меняет ситуацию наррации (другой нарратор, другое пространство), содержание информации (осведомленность нарратора), взгляд на событие (модальность высказывания нарратора), а также создает определенный ритм повествования, который органически связан с сознанием автора и в значительной степени выстраивается им посредством монтажа. Повествование в кино создает целостное ощущение связного времени и пространства в местах, где обитают люди в кадре. На телевидении применяется прием противостояния в мизанкадре, когда разница мнений интервьюеров, чаще всего именно резкое разделение на две стороны, в кадре демонстрируется разницей положения, интервьюируемого по отношению к камере.

В документальном фильме, обращенном к формированию доказательств и сборке материалов из разных времен и мест, чтобы поддержать линию мысли, приемы языка экрана, создающие непрерывность повествования, способствуют

плавному переходу от одного изображения к другому, сопоставляя движение, действие, линию глаз и масштаб от одного кадра к другому. Другими словами, приёмы языка экрана могут переходить друг в друга, создавая неразрывную композицию фильма («транспозиция»); существовать одновременно в одном кадре («наложение» и «совмещение»). Помимо этого, опираясь на методику нарративного анализа Пронина, приемы языка экрана через нарративную функцию коммуницируют с аудиторией, создавая представление о структуре истории, ее темпоральности, месте людей в истории и тем самым поддерживая достоверность, когнитивность и образность документального фильма.

В фильме Каната Бейсекеева «Монгольские казахи» повествуется о девочке Шолпан, этническую казашку в Монголии, про которую был снят зарубежный документальный фильм. Девочка единственная юная беркутчи в мире, о чем по словам ее отца не знают в Казахстане. Родители и сама девочка рассказывают о своей жизни, о том, как они относятся к славе, к Казахстану, к будущему Шолпан. Семья эмигрировала через Китай, сохранила язык и традиции. В интервью герои говорят, что чувствуют себя казахами. В первом фильме из цикла имеется довольно много телевизионной стилистики и клише. Так, например, экспозиция представлена низким вкрадчивым голосом на фоне адресного плана. В фильме «Монгольские казахи» использована внешняя фокализация - автор узнает вместе со зрителем историю девочки и ее семьи через интервьюирование. В фильме использованы три локации – степь, где идет охота с беркутом и девочка демонстрирует свои умения; стол, за которым собралась семья и рассказывает о своих отношениях; и комната девочки, где она говорит о своих мыслях, мечтах, идеях. События в этих трех локациях раскрываются параллельно, согласно логике – почему девочки занимается охотой, как отреагировало общество и планы на будущее. Важной мыслью в фильме выступает признание героини, что она всегда хотела быть как отец. Фильм в большей степени посвящен семейным ценностям и преемственности поколений.

Нарративная функция отвечает стремлению массмедиа к сторителлингу как инструменту инфотеймента. История воспринимается через ее повествователя, внутренней связи времени, действия, композиции, точки зрения автора как законченное произведение. Из-за того, что документальный фильм связан с объективной действительностью, где не все можно подогнать под сценарий и композицию, авторы применяют емкость художественного образа.

Художественная функция приемов языка экрана.

Создание образов, метафор и других тропов, в которых может заключаться подтекст, дополнительное значение, обобщение или сверхзадача фильма определяет художественную функцию приемов языка экрана. Важное значение в художественной части документального фильма играет композиция и как логичное сочетание частей произведения, и как организация времени и пространства в кадре. Композиция может быть создана как линейно, то есть согласно темпоральному развитию событий в реальности, так и нелинейно. Линейная композиция характерная документальным фильмам, рассказывающем о конкретном промежутке времени – один день из чей-то жизни, месяц или год

в каких-либо условиях или история о взрослении. В фильме «Minding the Gap» (Соберись перед прыжком) режиссера Лю Бина (Liu Bing) вышел на стриминге Hulu в 2018 году и рассказывает о взрослении трех друзей. Автор использует линейную композицию, показывая своих друзей в детстве, в начале съемок этого фильма, и через время, когда все завязанные конфликты в процессе съемок разрешились или пришли к снижению эмоционального накала.

Нелинейная композиция может быть разнообразной: обратная композиция, когда действия раскрываются от финала до начала; кольцевая, когда начало и финал фильма либо повторяются, либо рифмуются; монтажная, заключающая в себе склейку разных сюжетных линий, параллельно или последовательно; и коллажная, в которой каждая композиционная часть раскрывается разными сюжетными линиями. Коллажная композиция характерна для телевизионного документального фильма, потому что разные истории, интервью или записи формируют общую композицию фильма, передавая замысле и идею автора.

Важная, можно даже сказать центральная роль художественной функции в документальном кино – это формирование системы образов. Образ – это форма отображения объективной действительности с позиции определенного эстетического идеала. Во многом образ строится на культурных кодах и стереотипном мышлении, связывающим с определенными действиями или характеристиками группу людей. Современные документальные фильмы стремятся разрушить привычные стереотипы, переделывая привычные образы, стремясь избавиться от выразительных средств как украшений.

Однако образ вбирает в себя не только эстетику, но и когнитивный процесс, потому что под образом понимается и форма художественного мышления, отражающая личность и миропонимание автора. Образ рождается именно через авторскую позицию, и передает ее эмоционально и точно через знакомые или новые системы образов в фильме. Образ работает как генератор ассоциаций, связывая разнообразные истории между собой, создавая гипертекст документального фильма.

Фильм выпускницы школы Марины Разбежкиной Дарьи Аксеновой «В шкафу» метафоричен по своей сути. Автор предлагает родным бабушкам разобрать вещи в своих шкафах, в которых собралось всяких разных предметов за годы их жизни. То есть шкаф таким образом становится метафорой жизни, после переосмысления которой социальные актрисы – бабушки и зритель погружаются в экзистенциальные размышления.

В рассматриваемом фильме «Милана» формируется образ современного общества потребления в противовес образу природы. За счет естественного освещения возникает эстетика натуралистичности, которая сопровождается и тем фактом, что автор не выключает камеру даже в критические моменты. В самой стратегии и принципах съемки автора отражается поэтика фильма. Мадина Мустафина в большей мере не наблюдает, а живет в кадре как живой фиксатор реальности, что перекликается и с методом кинонаблюдения, и с методом прямого кино и киноправдой Дзиги Вертова.

Режиссер Владимир Тюлькин подталкивает своих социальных актеров к размышлениям вопросами, и самим процессом съемки. Сталкивая двух авторов с похожим опытом съемки в фильме «Бобма», Тюлькин провоцирует их на размышления о том, что можно, и что нельзя делать автору, для чего нужно делать кино.

Под поэтикой документального фильма в первую очередь мы понимаем наличие сильной драматургии. Беляев упоминает, что описание конфликта словами через дикторский текст в документальном фильме является слабой драматургией, потому что мысль зрителя возникает только в процессе визуального исследования проблемы. Таким образом зритель, наблюдая за результатом мыслительного процесса автора фильма, интерпретируя его через свой личный опыт, создаёт новые образы и ассоциативные связи в своем сознании. В этом отражается когнитивное влияние фильма на зрителя.

Когда в фильме Каната Бейсекеева «Турецкие казахи» внук разговаривает с дедушкой о том, когда и как их семья оказалась в Турции, через этот диалог происходит и экспозиция фильма, и при этом формируется понимание зрителя отношения в данной семье к традициям и истории. Герой фильма ведет беседу с людьми на улице, путешествуя по воспоминаниям людей, строит образ потерянной родины вместе со зрителем.

В документальных фильмах, созданных и методом наблюдения и прямого кино может быть как нарратив, так и художественность. Документальное кино находясь ближе к кинематографу, чем к журналистике, все же подчиняется и современным трендам массмедиа, а именно инфотейменту и сторителлингу, что не только не отрицает образности, а стремится к ней, потому что именно через интересную историю аудитория готова воспринимать и образовательную информацию, и социально-политическую.

Художественность в документальном кино заключается не только в создании и построении образов, и отражении поэтики автора, но в обоснованном использовании художественных приемов – свет, цвет, музыка, шумы, языковые и визуальные тропы. Все это позволяет автору расширить тему, при этом не увеличивая хронометраж фильма. Рассмотрим художественные функции этих приемов на примерах.

Свет и цвет в сочетании, и по отдельности, могут передавать определенное настроение. В фильме Рината Балгабаева «Соль» цвет и свет создают атмосферу, рифмующуюся с темой фильма – это кислотные цвета, добавляющие тревожности и неестественности происходящему. Социальные актеры, у которых имеется опыт наркотической зависимости во время интервью подсвечиваются кислотно зеленым, синим, красным искусственным светом. Такой прием, во-первых, перекликает фильм с эстетикой игрового веб-сериала «Шікер», в котором повествуется о наркобизнесе, а во-вторых, акцентирует внимание зрителей на героях истории.

Большое значение в фильмах Каната Бейсекеева играет музыка. В частности, в фильме, посвященном памяти музыканта Батырхана Шукенова, Бейсекеев показывает значение песни «Отан Ана», которая является центральной темой фильма, а также пять минут в финале зритель слышит

песню с виниловой пластинки, работа которой запечатлена на пленке. Возникает ощущение общности аудитории во время просмотра фильма. В фильме «Ustaz» («Учитель») в финале в клиповом монтаже представлены все участники фильма под исполняемую в кадре песню казахстанского исполнителя Orynkhan «Arman», которая отражает посыл автора фильма. В фильме «Зима в Рехабе» музыка не просто подводит итог, когда социальные актеры в кадре поют хором песню, и является только лирическим отступлением, когда один из героев танцует под песню, играющую в кадре, а в большей степени создает образ общности и надежды, которая рождается через музыку несмотря на испытания, которые переживает социальные актеры в кадре.

Музыка, звуки и шумы в качестве художественных приемов активно используются Евгением Лумповым в фильме «Путь», где автор с помощью вертикального монтажа, создает атмосферу и пространство творчества художника. Таким образом, режиссер подбирает музыкальные композиции по теме фильма, по настроению, и использует ее в большей степени как часть образа, чем просто иллюстрация и музыкальная вставка. Музыка способствует образности за счет крепкой ассоциативной связи, которая существует у музыкальных направлений: так, струнная и клавишная инструментальная музыка воспринимается как связанная с высоким, с чувствами и искусством; электронная музыка с резкими битами актуализируется с ночной жизнью современного города; джазовые и блюзовые композиции в разной вариации чувствуются на уровне ощущений как образ свободного и легкого восприятия мира. Евгений Лумпов в интервью для диссертации указывает на то, что для сцены с автопортретом художника искал музыку с этническим мотивом и шаманской атмосферой, потому что процесс создания картины похож на древний ритуал.

Что касается визуальных тропов, то множество примеров можно найти в фильме Владимира Тюлькина «Повелитель мух». Представляя центрального социального актера, автор использует прием покадровой съемки, чтобы постепенно облачать его в аксессуары, которые перекликаются с элементами и знаками монаршей власти – берет как корона и посох как жезл. После того как герой стучит «жезлом», на следующем кадре его окружают обитатели его двора – кошки и собаки. Таким образом происходит сравнение социального актера фильма с правителем, о котором он сам озвучит в одном из разговоров с автором. Сравнение – это один из ключевых тропов Владимира Тюлькина, потому что он часто его использует. В фильме «Чемпион номер один» представление участников суда уголовного дела о мошенничестве сопровождается параллельными вставками фрагментов картин Иеронима Босха. Нужно отметить, что и для «Повелителя мух», и для «Чемпиона номер один» автор использует в качестве визуальных разделений частей фильма именно полотна этого художника, таким образом создавая интертекстуальную связь фильма с произведениями живописи.

Еще одним интересным способом использования художественного тропа можно назвать вставные планы в «Повелителе мух», где автор просит социального актера прокомментировать фильм или предыдущую сцену в

фильме. Тут, конечно, проявляется метод «само рефлексии», а также за счет использования приема полиэкрана (герой как бы существует в трех изображениях одновременно), передается метафора, в которой заключено ироничное отношение к нему как к многогранной личности. В одном из комментариев сам Владимир Тюлькин отмечал, что герой фильма – это передача на экране образа тоталитарного правителя.

Музыка используется Владимиром Тюлькиным как ирония над тем образом, который строится в фильме. Во время заседания суда, где социальный герой выступает в качестве подозреваемого, в преставлении участников используется музыка, привычно сопровождающая церемонию бракосочетания, потому что автор называет потерпевших от аферы «женихами», а одну из подозреваемых «невестой». В финальных сценах, когда у центрального социального актера не получается выполнить свой фокус, звучит музыка, сопровождающая цирковое представление. За счет контраста, который возникает между иронией и серьёзными сценами: честный разговор с милиционером; рассказ о характере и делах главного социального актера, которые дают его пособники; и, конечно кадр с его сыном, возникает конфликт, который уже воспринимается не как драма отдельного человека, но как драма общества.

Образы играют важную роль в документальном фильме, потому что в то время как в игровом кинообраз является в большей мере надуманным, представленным через миропонимание автора, то в документальном фильме образ отражает действительные черты, даже тогда, когда социальный актер может намерено играть какой-то выбранный им образ, камера автора улавливает его истинную природу. Безусловно автор фильма может либо не уловить этого разногласия, либо сделать это намерено (особенно если дело касается рекламного или пропагандистского материала). Однако в документальном фильме не должно возникать такой ситуации, и тут все также зависит от честности и мастерства автора фильма.

Эффективным методом съемки для отражения образа в документальном фильме является селфи съемка, когда социальный актер снимает сам себя. Во-первых, такого рода съемка показывает, что именно хочет продемонстрировать человек, как он хочет выглядеть в глазах зрителя, что уже будет во многом его характеризовать. Во-вторых, при таком методе съемки важно и что социальный актер зафиксировал в кадре, и то, что он оставил за кадром.

Ярким примером селфи съемки и одновременно его пионером является фильм американского режиссера Росса Макэлви (Ross McElwee) 2007 года «Sherman's Marsh» («Марш Шермана»). В этом фильме режиссер переживает кризис в отношениях с женщинами и показывает какое влияние на него как на автора оказывают перипетии жизни. В фильме есть несколько ключевых сцен, где автор, сидя перед камерой высказывается, комментирует предыдущие события, предполагает, чем он будет заниматься дальше. В некоторых сценах автор умалчивает о последствиях своих решений или действий, однако камера, настроение самого автора, окружающие его люди помогают зрителю понять цельный образ героя.

Монтаж как выразительное средство языка экрана составляет основу художественного наполнения документального фильма. Склейка и переходы между разного рода планами и кадрами создает дополнительный смысл событию, отраженному на поверхности. Следует обратить внимание на то, как цифровой монтаж облегчает понимание сути монтажа, о которой говорил еще Сергей Эйзенштейн. Классик утверждал, что монтаж – это не просто столкновение идей, а это в большей мере наслоение смыслов друг на друга. Технология слоев, которую описывает Лев Манович, в цифровых редакторах видео как раз базируется на перекрытии одного слоя другим, таким образом наложение одного кадра на другой синтезирует послание.

Примером удачного и яркого монтажного перехода от одной сцены к другой, с появлением дополнительного смысла является переход в фильме «Повелитель мух», где автор от сцены, где герой говорит о том, что благодаря его идее муха может исчезнуть через «полет» камеры, имитирующей полет насекомого переходит к сцене, где герой называет себя мухой, потому что в свое время считался сыном «врага народа». Таким образом происходит сравнение мух и неугодных людей, и замысел автора показать героя как образ деспота с милым лицом и добрыми намерениями становится таким образом четко передан именно через столкновение разных сцен.

Как было показано с примером образности музыкальных приемов, вертикальный монтаж, сформулированный Сергеем Эйзенштейном, влияет на образ пространства, времени и настроения. Благодаря параллельному монтажу на экране отражается эмоциональное напряжение, особенно в моменты, когда кадры в параллельных сценах становятся более короткими. Намеренное нарушение принципов построения монтажа комфортного, то есть имитирующего процессы зрительного восприятия и мышления человека, также приводит к созданию дополнительных смыслов и художественного осмысления.

Таким образом, художественность или поэтичность в документальном фильме как в авторском произведении формируется за счет разнообразных приемов, направленных на создание образа человека или явления. Приемы могут как быть связаны с такими художественными выразительными средствами экрана как музыка, звуки, шумы, свет, цвет, визуальные и словесные тропы, так и с помощью монтажа. Эстетическое наполнение в документальном кино необходимо и для сжатия информации, для более четкого донесения авторского замысла, и для создания ассоциативного интертекстуального материала, который не будет восприниматься как частная история, а как часть общего социального явления. Кроме того, каждый автор, отработывая свой метод съемки, выбирая приемы экрана языка, которые перекликаются с его мировоззрением и замыслом фильмов, формирует стиль, создает поэтику, характерную для его фильмов.

На основе определенных в данном разделе функций приемов языка экрана был проведен анализ документальных фильмов, запротоколированных в таблицы. Единицей анализа является план, в категориях рассматриваются визуальный ряд, аудиальный ряд, текст в кадре, нарратор. Протоколирование фильма (Приложение Г) основывалось на следующих принципах [97]:

1) содержание изображения (описание того, что или кто находится у кадре); если между кадрами есть связь, это тоже отражается в описании. Если в фильме используются одни и те же кадры, то во второй раз вместо описания в таблицу вносится номер повторенного плана; интервью обозначается СНХ с порядковым номером (СНХ1, СНХ2, СНХ3 и пр.). При следующем появлении интервью он обозначается так, как был зафиксирован в первый раз; субтитры с идентификацией интервью прописываются только в первый раз, когда они появляются тут же, в следующие разы интервью обозначается кратко;

2) продолжительность (вычисляется через разницу между финалом предыдущего плана и началом настоящего, фиксируется в секундах);

3) нарратор (кто повествует – в случае интервью, в таблице пишется СНХ, в случае закадрового текста – закадровый, в других случаях графа остается ПОКА свободной);

4) приемы операторской работы: крупность – указывается сокращениями – Дет. (деталь), КП (крупный план), СП (средний план), ОП (общий план), ДП (дальний план); движение – указывается если съемка велась с рук или если было движение вперед (приближение), назад (отдаление), снизу вверх, сверху вниз или панорамная съемка; ракурс – нижний, верхний, описывается особенности СНХ, если он снят не по стандарту; свет/тень/цвет – натуральный, искусственный, отметить если цвет/тень/свет ярко участвуют в раскрытии образа;

5) музыка, звуки, шумы – если есть звук, музыка или шумы, фиксируется их роль на эпизоде фильма – в конце; фиксируется склейка изображения по звуку;

6) вербальный текст – фиксируется текст в кадре и за кадром; закадровый текст расшифровывается полностью в соответствии плану (продолжение текста обозначается ...); СНХ расшифровывается полностью только если он не зависит от закадрового текста, коротко фиксируется суть реплики; текст в кадре переносится полностью.

Исходя из полученных данных, рамках исследования выделены три рода документального фильма, в зависимости от того какая функция преобладает в нем: портрет, расследование и опыт. В третьей, экспериментальной главе они будут рассмотрены подробнее и аргументировано их определение по принципу выполняемых функций приемов языка экрана.

Выводы по второму разделу

На трансформацию документального фильма в равной степени влияют социальный аспект, связанный с политическим и экономическим положением общества в данный исторический период. Чем лучше развивается экономика и свободнее становится медиа в отношении политического контроля, тем стремительнее развивается документальное кино, потому что он, начиная с 60-х годов XX века приобретает публицистическую силу в социальном дискурсе за счет развития новых сообществ авторов и технологического прогресса. В начале XXI века мы также можем наблюдать влияние институциональных и технологических аспектов на изменения в документальном кино, что

отражается на постепенном принятии возможности существования новых форм и жанров документального фильма в массмедиа, а также на цифровом развитии техники и на влияние на привычки аудитории со стороны новых условий вещания массмедиа.

Тематический выбор документальных фильмов в период развития телевидения был одновременно широк, потому что передавал жизнь разных регионов СССР через судьбы и подвиги рабочих, кроме того, большое количество экспериментов и исследований телевизионного творчества подталкивало к развитию документальности. В 80-е годы постепенно раскрываются темы запретные, и во многом гласность способствовала развитию расследования в документальном кино, потому что путь и в тепличных контролируемых условиях развивалась независимость мышления автора и акцент на национальные особенности. В 90-е в Казахстане рушится системы документального кино, отлаженная в Советский период, и в тематике отражается разочарованность в ожиданиях. Помимо расследования особое место занимают раскрытие тайн. 2000-е годы приносят большое число пропагандистских политических тем – правительство и оппозиция выбирают документальное кино как способ высказывания и политической борьбы, и только развитие смартфона как главного медиа дает возможность громко заявлять о своей позиции широкой аудитории без посредничества продюсеров и телевизионного вещания. Авторы организуют реакцию аудитории через социальные медиа или непосредственное участие зрителей в планировании и съемке.

Институциональные аспекты трансформации документального фильма отражаются в развитии инициатив авторов в ответ на формальную и недостаточную помощь со стороны государства, которое на протяжении долгих лет становления документального кино в Казахстане определило его роль как части политики и идеологии, а не самостоятельной формы массмедиа и искусства; а также в постепенном и болезненном принятии новых форм документального кино в цифровой среде, с учетом обретения новой волны популярности у зрителей именно через представление о документальном фильме в YouTube.

Внедрение в культуру визуальной коммуникации, которое стало возможным и благодаря техническому прогрессу, и благодаря демократическому развитию общества, стало причиной визуального поворота в культуре, которую мы называем сегодня экранной, а также развитие кинематографа, анимации, телевидения, рекламы, компьютерных игр, а также их конвергенции в медиaprостранстве. Влияние экранной культуры на социальную жизнь индивида подтолкнуло медиаисследователей к размышлениям о рисках, которым могут подвергаться пользователи телевидения и сетевидения. В медиаобразовании появляется определение «визуальной экологии» - дисциплины, задачей которой является обоснование позитивных и негативных воздействий экранных медиапродуктов на социум.

В языке экрана знак представляет собой изображение, в котором через код заложено значение образа (действие, пространство и время). Семантическое

значение кадра – изображения – отражается не столько в индексном отражении объекта, сколько в образном его значении. Кадр – это не слово, а код, существующий в системе взаимоотношений посылы автора и восприятия аудитории и реализующий значение мысли в контексте других кодов.

Мультимедийные приемы основываются на технологиях интерактивности и гипертекста, что позволяет делать документальные фильмы не только в нелинейной композиции, но и в традиционной линейной, при этом цифровой экран телевидения также пробует применять мультимедийные приемы, тем самым подтверждая, что они входят в систему языка экрана и выполняют похожие функции в креолизованной текст документального фильма.

Нелинейная история может сохранять нарратив в независимости от выбора и действия пользователя при условии, что автор четко структурирует историю и создает медиа-конструктор, в котором каждая деталь идеально подходит друг к другу.

Уровень свободы пользователя во время изучения фильма также зависит от идеи автора, как и выбор технологии и приемов. Важно понимать какой инструмент, прием и вариативность воспроизведения истории будет подходить лучше всего к конкретной идее. Обычно для интерактивного документального фильма выбирается история, у которой есть либо четкая структура, либо различные точки зрения, либо образное разделение, при соединении которых воссоздается идея автора.

Навигация и инструкция могут помочь автору договориться с пользователем как действовать, чтобы не потерять нарратив произведения. Они должны быть максимально упрощенными, чтобы не превращаться в сложный квест и не отнимать у пользователя наслаждения от содействия и восприятия информации.

Опираясь на опыт докудрамы можно разделить данный метод на два вида – чистая постановка и реконструкция. Если первый случай подразумевает под собой полную фантазию автора с предположением как могла выглядеть реальность в определенный исторический момент, то второй – опору на описание в документе или зафиксированный на пленку.

Каждый из приемов языка экрана в той иной степени влияет на нарратив, риторику, поэтику и индексацию документального материала, что также дополнительно связано с возможностями влияния на внимание и сознание аудитории. Приемы языка экрана при всем многообразии документальных школ, методик съемок и общественно-политического влияния, остаются почти неизменными. Даже в отношении интерактивного документального фильма многие приемы будут работать, возможно меняясь только технически.

Учитывая функции, которые выполняет документальный фильм, и их пластичность в отношении замысла и идей автора документального фильма, можно сделать вывод, что прием как наименьшая единица киноязыка также выполняет в определенный момент определенную функцию. Влияние экрана на восприятие информации аудиторией становится эффективным при условии договора с аудиторией между автором и зрителем. Таким образом, жанр как

внешнее проявление внутренних изменений в документальном фильме, становится определяющим итогом произошедших трансформаций.

Функциональная классификация родов документального фильма основана на предположении о том, что пропорциональное отношение выполняемых функций приемами киноязыка в нем отражает цель, и следовательно замысел фильма, который можно свести к трем: показать образ или представление о человеке, месте или времени (художественная функция преобладает); исследовать причины и последствия явления, процесса или феномена (риторическая функция); пережить событие или предоставить зрителю возможность эмпатии и понимания (индексная функция). При этом нарративная функция остается ведущей во всех пропорциях функций, потому что именно нарратив привлекает широкую аудиторию, которая смотрит на истории как на основу любого произведения, в том числе документального фильма.

Трансформация документального фильма в массмедиа детерминирована как внешними, так и внутренними аспектами, взаимовлияющие друг на друга и сводящихся к потребности пересмотра классической типологии документального фильма. Фильм-портрет, фильм-исследование и фильм-опыт являются компилирующими в себе базовые направления в документальном фильме, которые могут быть решены разными методами и приемами киноязыка, однако в итоге приводить к определенной цели.

3 ФУНКЦИИ ПРИЕМОВ ЯЗЫКА ЭКРАНА В ТЕЛЕВИЗИОННЫХ И ИНТЕРАКТИВНЫХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ

3.1 Художественная функция в фильме-портрете («Повелитель Мух», «Путь», «1968 digital»)

Портрет в документальном кино – это обширный род фильмов, который получил начало в живописи и закрепился в документальном кино благодаря массовым медиа. Именно телевидение обратило внимание на значимость портрета как способа раскрытия характера человека. Значительное место в телевизионной сетке вещания занимают биографии знаменитых медийных лиц, наследие ученых и деятелей искусства, зарисовки и очерки о современниках. Поэтому документальный портрет опирается на опыт телевизионного вещания и продолжается в сетевидении. Аудитории всегда будут интересны истории людей, их портрет и биография.

Портрет активно используется в пропаганде и PR-кампаниях как возможность через личность рассказать о различных идеях. Примером может служить политическая программа «100 новых лиц» в рамках «Рухани Жангыру», где большое значение уделялось образам людей, о которых рассказывалось через массмедиа по всему Казахстану. Юбилейные фильмы-портреты о деятелях прошлого или медийных лицах настоящего тоже в большей степени несут имиджевый характер, потому что традиционное упоминание личности на телевидении создает образ значимого и важного человека в обществе.

Портрет человека включает в себя и представление о судьбе – перипетиях и конфликтах в жизни героя фильма, и данные о биографии, и характеристика личности через поступки и события, в которых человек участвовал или был свидетелем. Портрет может не только рассказывать о человеке, но и показывать его в момент события, либо давать возможность показать реальность глазами этого героя.

Помимо отдельной личности, которая может быть раскрыта в портрете, он включает в себя создание образа группы людей или образ профессии, то есть через одного человека или через группу людей рассказать об особенностях отдельного сообщества. В данном случае не столько важна биография, сколько проблемы и вопросы, с которыми сталкиваются люди в определённой сфере или социальной группе.

Третий тип портрета – это портрет времени и/или пространства. В данном случае автор создает образ времени через художественные средства, апеллирует к ассоциативным связям и раскрывает образ настоящего, прошлого и/или будущего.

Таким образом, портрет отвечает цели рассказать о ком-то или чем-то, что формирует современное мировоззрение, влияет на выбор и реакцию сообщества, а также отражает современность. Центром портрета является история людей, поэтому тут всегда имеется центральный герой или образ, вокруг или от лица, которого ведется повествование.

Рассмотрим, как пример портрета *сериал «По следам Абая»* телеканала «Хабар», который вышел в эфир в 2020 году и включил в себя 3 серии. Сериальный формат для портрета хорошо подходит, потому что каждая серия может соответствовать возрасту героя (детство, юность, молодость, зрелость, старость); а также каждая серия может включать открытие и развитие отдельной коллизии в биографии героя; или, как в случае с сериалом «По следам Абая», каждая серия соответствует классической композиции – завязка, кульминация, развязка.

Руководитель проекта – Даурен Абаев, автор, ведущая и сценарист – журналистка Майя Бекбаева, режиссер фильма – Адиль Нуртай. Фильм строится на основе постановочных сцен, сцен с автором фильма в кадре, монтажа документов и игровых фильмов, посвященных личности Абая или времени, в котором он жил. В первом эпизоде цитаты из произведений Абая читают актеры в кадре, один из популярных приемов передачи текстов на телевидении.

С одной стороны, фильм направлен на раскрытие портрета центрального образа из прошлого, литературное и философское наследие которого влияет на мировоззрение современного общества. С другой стороны, авторы обозначают актуальную проблему культурного наследия, тем самым заявляя, что в фильме будут представляться пути ее решения. Игровые вставки фильма, в которых представлен образ Абая и его окружения играют роль иллюстрации для дикторского текста или для комментария ведущей. Разделение словесного текста на закадровый дикторский и внутрикадровый (переходящий в закадровый и обратно) текст ведущей сложно определить, таким образом функция нарратора делятся, однако между голосами нет различия ни в точке зрения на образ центрального героя, ни в функциональной определенности – пояснение, комментарий или новая информация.

В документальном фильме-портрете важно отражение отношения автора фильма к герою, к его деятельности и наследию. В случае с фильмом «По следам Абая» это отношение выражено в создании патетического возвышенного образа через художественные приемы языка экрана: образное представление Абая как национального героя, музыкальное сопровождение, сравнения и метафоры в кадре и вербальном тексте.

Авторы YouTube каналов также понимают популярность портрета среди аудитории, поэтому этот жанр используется ими не реже чем на телевидении. Видеограф Армат Барлыбаев в ноябре 2020 года опубликовал на авторском канале «Armat Barly» документальный фильм «*Прекрасная осенняя грусть*», сопровождающийся поэтическим описанием, из которого следует, что автор через художественное восприятие осени раскрывает портрет профессии – художников. В фильме представлен собирательный романтизированный образ художника-пейзажиста, который на природе создает свои картины. Типичный художник отвечает на вопросы автора, стоит перед мольбертом и воспекает осень как самый живописный сезон.

YouTube канал Республиканской школы лидерства «Жаңа ұрпақ» 14 декабря 2018 года опубликовал фильм с громким заголовком «*Вся правда о*

подростках! Фильм «Поколение Z – о чем они молчат?». Режиссером-постановщиком фильма выступил Диас Азимжан, окончивший Нью-Йоркскую академию киноискусств, генеральным продюсером и руководителем проекта выступил Асхат Абжанов. Фильм представляет собой, с одной стороны продвижение брэнда школы, с другой стороны, используя формат эксперимента, раскрывает проблемы взросления, в которых нет принципиально новых коллизий. Композиционно фильм представляет собой путь нескольких героев, которые были показаны в начале фильма как или застенчивые, или разбалованные; но в финале автор демонстрирует как воспитала и изменила героев школа. Образы детей занимают важную роль в фильме, но именно портрет рекламируемой школы занимает центральное место.

Документальный фильм в социальных медиа создается не только для раскрытия проблем и представления какой-то группы, но и для того, чтобы рассказать о значимой фигуре, про которую не будут говорить по телевидению. Фильм «Дима, Дмитрий, Дмитрий Владимирович», посвященный памяти врача-травматолога Костанайской области Дмитрия Герасимова, вышел под авторством журналиста Стаса Киселева на YouTube канале «Я помню. Своя история». Фильм состоит из воспоминаний о человеке от людей, которые его знали и дает представление о значении Герасимова в их судьбах. Формируется образ врача – заботливого, самозабвенного и готового помочь любому человеку. Как и «датовское кино», портрет-некролог решает задачу создать необходимый образ и значимость личности.

Чаще всего фильм-портрет представляет неординарный образ, который выбивается из размеренного быта. Не всегда личности, о которых снимают документальный фильм-портрет, являются представителями благородных профессий. Режиссер документального кино Владимир Тюлькин снял два варианта фильма-портрета про одного и того же человека – Вячеслава Чиванина – осужденного трижды. Чиванин возглавлял преступную группировку и стал одним из первых международных чемпионов по армреслингу из Казахстана. В фильме показаны две временные ветки – суд и победа на чемпионате. Центральный социальный актер фильма – очень противоречивая личность, с которым автор знакомит зрителя напрямую, и сам герой знает, что его снимают и рефлексировать на камеру по этому поводу. Первый вариант фильма вышел под названием «Буду защищаться сам» от студии «Казахфильм имени Ш.Айтматова» в 1987 году. Фильм был загружен 24 марта 2016 года. На момент исследования (28 сентября 2022 года) у фильма было 9 606 просмотров, 93 пометки нравится, 25 комментариев. В 1991 году вторая версия фильма вышла в студии «Казахтелефильм», автор разместил эту версию на своем YouTube канале 5 августа 2018 года. У этой версии более 6 000 просмотров, 86 лайков и 33 комментария.

Первая версия длится 29 с половиной минут. Начинается фильм с монолога Вячеслав Чиванина, в котором он говорит о том, что он хочет для своего сына. После названия фильма автор показывает, как Чиванин отжимается, при этом на фоне играет музыка, ассоциирующаяся с цирковым представлением. Следом идет сцена из зала суда. Во время судебного

разбирательства 1987 года Вячеслав Чиванин сам выступал в качестве защитника, и этот факт стал центральным в фильме и дал ему наименование.

Дело 1987 года было связано с мошенничеством и вымогательством, обращение автора фильма к ассоциативному музыкальному сопровождению и к фрагментам картин Босха не случаен, таким образом он демонстрирует то каким цирком стал суд, где обвиняемый критикует общество и ищет оправдание своего преступления глупостью и аморальным поведением жертв. Потерпевшие в фильме представлены как «женихи», а женщина, которая была частью мошеннической схемы – как «невеста». Группа Чиванина организовывала вымогательство денежных средств после того, как подсевшая в машину к «жениху» «невеста» обвиняла первого в насилии. Чтобы избежать судебного разбирательства, «женихи» платили группе деньги. Показания потерпевших сопровождаются смехом в зале суда. В отличие от Чиванина, его сообщники не признают свою вину. Особое место занимает женщина «невеста», утверждавшая, что большой выгоды от этих афер она не получала, а участвовала в делах только потому, что Чиванин ее шантажировал.

Большое значение обвиняемые в своей преступной деятельности уделяют влиянию перестройки. Еще более ярче виден образ Чиванина в момент его опроса и представления потерпевших. Доходит до того, что один из потерпевших спрашивает: «Вы кого здесь судите – меня или их?» (14:26). В конце сцены автор дает справку о том, что трое из потерпевших были осуждены, а двое находятся под следствием.

Автор использует специальные эффекты для того, чтобы передать полноценный образ личности. Так, во время суда, когда идет обсуждение мотивов аферистов, автор показывает женщину «невесту» и переходит через размытие к ее словам о том, как Чиванин заставлял ее работать на себя, затем камера переключается на главаря группы и снова через размытие автор, увеличивая скорость показывает без звука как резко и громко Чиванин что-то доказывает и отстаивает перед кем-то. Таким образом через художественные средства, во-первых, автор сталкивает представление человека стороннего и самого человека о себе, а также тем самым передает свое отношение к социальному актеру в кадре. Вячеслав Чиванин представляет собой идеального героя, потому что он готов говорить перед камерой, не теряется и через свое поведение и слова передает даже больше информации, чем сам бы этого хотел.

Владимир Тюлькин обособляет кульминационные сцены похожими фрагментами как кавычками. Так два раза автор показывает, как Чиванин отжимаясь на руках поднимает емкости с водой. В первом случае у подсудимого получается, и кульминационная сцена представляет собой своего рода триумф обвиняемого над обвинителями, потому что потерпевшие выставлены в невыгодном свете. Во втором случае – трюк не удастся, стакан разбивается и рассекает губу атлету. После этого автор показывает, чем платит Чиванин за свои преступления, и в монологе подсудимого проговаривается, что главный его суд в глазах сына. Очень эмоциональным образным приемом является переход на крупный план лица ребенка, сына Чиванина в финале фильма.

Вторая версия фильма-портрета «*Чемпион номер один*» длится около 39 минут. В ней присутствуют съемки фигурантов дела 1987 года после того, как они отбыли установленный срок. Фильм снят на цветную пленку, и картины Босха в отличии от первой версии также даны в цвете. В телевизионной версии образ Чиванина усложняется за счет его спортивной карьеры, которую он начал в местах лишения свободы, а также за счет переосмысления его роли в судьбе сообщников.

В начале фильма автор представляет Чиванина как чемпиона, показывая репортажную съемку его победы по армреслингу. После названия автор использует съемки суда 1987 года, монтируя старый материал по-новому, к тому же сцены из прошлого варианта фильма переименовываются с интервью Чиванина и его пособников. Так, после того как в фильме перед камерой проходит группы Чиванина в зал суда, автор еще раз представляет социального актера в 1991 году, показывая, как тот реагирует и отвечает на желание автора понять Чиванина. Следующие кадры – это контрастная оценка от лица тренера, который характеризует Чиванина как бесстрашного спортсмена; и от лица бывшего пособника, который называет его преступником.

Владимир Тюлькин считает вторую версию фильма не удачной, потому что у автора не получилось до конца раскрыть социального актера, который в какой-то момент закрылся и не хотел, чтобы фильм вышел в прокат. Режиссер признает, что допустил ошибку и упустил интересную личность для отражения переломного времени в стране. Необходимость попытаться снять второй раз Чиванина возникла из-за того, что в судьбе такого противоречивого человека произошли изменения – он стал чемпионом мира и был освобожден. Портрет не был завершен, однако имеет важность как пример образной передачи характера.

Фильм-портрет может раскрывать и образ места. Так, например, авторский интерактивный фильм Ольги Кравец, Марии Мориной и Оксаны Юшко «*Грозный. 9 городов*» является примером интерактивного документального фильма, целью которого было показать город как меняющийся, и в то же время сохраняющий в себе все события и истории образ. Интерактивный документальный фильм-портрет включает в себя как 20-минутный фильм, который можно посмотреть отдельно, так и структурированные материалы о городе Грозный, о девяти его проблемных точках (традиции, религия, политики, гендерный вопрос, культурный вопрос, война, природные ресурсы, свои-чужие). Фильм можно посмотреть на русском, английском и французском языках.

Основу фильма составляют архивные видео города, на фоне которых звучит авторский текст, раскрывающий тематический блок. Помимо этого, в каждом тематическом блоке имеется текстовая составляющая и/или комментарий жителя города. Отдельный фильм, который можно посмотреть на сайте, представляет собой образное повествование о людях, традициях и проблемах. В фильме отсутствует закадровый текст, имеются только документальные видео и фотографии, применяется технология полиэкрана. Перед началом просмотра, на главной странице есть подробная инструкция, обозначения знаков. Помимо этого, во время всего просмотра фильма у

пользователя есть возможность вернуться на главный экран, а также в разделе «Информация» или «Помощь» посмотреть еще раз инструкцию. Навигация по проекту представлена с левой стороны экрана вертикальной линией с серыми точками, при нажатии на которые включаются разные информационные блоки. Обратная связь с аудиторией имеет три варианта: форма письма ниже под фильмом, список всех авторов проекта со ссылками на их социальные сети и списками других проектов, функция поделиться через Facebook. Для комфортного просмотра необходима высокая скорость интернета. Просмотр осуществляется через компьютер, мобильная версия сайта не адаптирована для просмотра. Фильм нелинейный, каждую часть можно смотреть отдельно и в разном порядке, требуются действия от пользователя - включать видео, перелистывать страницы.

«Грозный. 9 городов» - проект, получившийся именно, потому что место, образ которого создают авторы, является очень важным для них, так как в течение длительного периода авторы следили за изменениями, которые претерпевает столица Чечни. В одном городе авторы видят девять его воплощений и такой художественный подход сильно влияет на восприятие образа Грозного.

Интерактивный проект требует действия и интереса со стороны аудитории, вознаграждая разнообразием приемов и информации. Нажав на язык, зритель слышит вступительные слова авторов: «Мы выросли как многие другие, под разговоры о некоей далекой войне. Она происходила почти на границе нашей страны и нашего сознания. По телевизору нам говорили, что враг – террорист и мусульманин, он убивает и пытается русских. Нам говорили, что наша армия несет потери, потому что враг жесток и бесчеловечен. В 2009 году сообщили, что Россия наконец-то одержала победу. Нам постоянно навязывают ложную информацию об этом месте. И в какой-то момент это стало невыносимым. Мы поняли, что должны все увидеть и осознать сами. Так мы начали ездить в Чечню, в Грозный, и это было путешествие длиной в 4 года». Авторы коротко обозначают не только мотивацию фильма, но и его замысел – истинная картина о стране, которая имеет устоявшийся медийный образ после военных действий.

После вступления зрителю предлагается исследовать «девять городов». У зрителя есть возможность смотреть фильм в формате видеопотока, сопровождаемого музыкой – плавно переходить от города обычных людей, через города слуг народа, религии, мужчин, нефти, женщин, чужих; к городу, которого нет и городу войны. Возвращаясь в меню, зритель может рассмотреть подробности каждой ипостаси Грозного в том порядке, который считает нужным.

Часть «Город обычных людей» показывает улицу через стекло окна, и закадровый голос автора рассказывает о том, что в общем говорили люди Грозного на их вопросы о жизни. Через стрелку в сторону зритель переходит в галерею, где среди фотографий встречаются цитаты жителей города о войне о том, через что пришлось им пройти. Вторая часть «Город слуг народа» показывает людей, собирающих флаги с изображением Кадырова. Автор за

кадром рассказывает о сути политических отношений в Чечне, а на фоне интершумом слышен голос выступающего политика. Стрелки переносят на видео с военным парадом, после этого к биографической справке Рамзана Кадырова. Последним в блоке стоит видео с кортежем. Последовательность материала демонстрирует сатирический посыл раздела.

Закадровый текст о религиозной жизни Грозного сопровождает видеонаблюдение за двумя женщинами из окна в разделе «Город религии». Наблюдение стилизовано под прицел, что передает обеспокоенность и неустойчивое настроение. Переходя по стрелкам, зритель читает свидетельства жителей города, религиозных представителей. В заключении раздела зритель следит за тем, как готовятся к молитве в мечети молодые люди, как проходит собрание мужчины, и как учат язык женщины. Логичен переход от религиозного образа горда к «Городу мужчин», где авторы снимают мужчин, сидящих группой за столом, и рассказывают о требованиях и ограничениях, с которыми они сталкиваются в Чечне. Переход к прямой речи мужчин, где представлен текст комментариев жителей и экспертов, подтверждает слова авторов.

«Город нефти» посвящен истории и настоящему положению нефтяной промышленности Грозного. Раздел завершается галереей фотографий и хроникой. «Город женщин» начинается с видеонаблюдением за женщиной, сидящей за столом. Закадровый голос рассказывает о том как война изменила роль женщины. Следующее окно вновь обращается к людям, живущим в городе, к их частным историям, после чего авторы передают в тексте объяснение религиозного деятеля о слабости женщины. Завершает блок эмоциональный видеоряд об «изгнании джина».

Раздел «Город чужих» о национальном меньшинстве в Грозном состоит из иллюстративного видео и двух свидетельств. «Город которого нет» артикулирует историю о том, что Грозный несколько раз полностью перестраивался. В качестве видеоряда использована советская хроника. Эмигрировавший актер Ахмет Акаев в следующем видеоряде рассказывает о Грозном до войны. «Город войны» рассказывает о том, как живут люди после войны, авторы предлагают прочить истории матерей и участников войны. В качестве эпилога авторы предлагают посмотреть обращение погибшего боевика.

Основной метод фильма – наблюдение, однако кадры наблюдения не существуют в отрыве от закадрового текста, через риторику которого прослеживается замысел фильма. Использование графического текста вместо интервью в формате видеоряда можно объяснить опасностью открытого высказывания. Текст воспринимается как вспомогательный материал, расширяющий и углубляющий образ города Грозный. Документальный фильм передает образ горда через прямой показ жизни, при этом авторы акцентируют внимание на ипостаси Грозного, на роли и проблемы, с которыми сталкиваются его жители.

С целью определения места художественной функции приемов языка экрана в документальном портрете, с помощью анализа исследуем ряд

фильмов-портретов. В качестве предмета исследования возьмем три фильма разного формата и времени производства: фильм Владимира Тюлькина «Повелитель мух», фильм Евгения Лумпова «Путь», опубликованного на YouTube канале автора и мобильный (вертикальный) интерактивный документальный сериал «1968 digital».

«Повелитель мух»

Владимир Тюлькин относится к режиссерам переходного периода. Его фильмы в большей степени направлены на личности социальных актеров, которых он изучает в контексте своего времени. Перестройка и «гласность» позволили экспериментировать с приемами экрана языка и находить для фильмов людей, которые не были бы героями, чемпионами или важными для идеологии людьми. Социальный актер фильма «Повелитель мух» - Кирилл Игнатьевич – один из таких перестроечных персонажей, которых массмедиа начали показывать аудитории в период переосмысления и изменений во всех сферах жизни общества.

Фильм Владимира Тюлькина «Повелитель мух» был как на официальном канале автора, так и на стороннем канале. Автор опубликовал фильм 21 августа 2016 года, за это время (на 16 сентября 2022) фильм посмотрели 931 раз, отметили, как нравится 29 раз и оставили под фильмом 4 комментария. На стороннем канале фильм опубликован 8 мая 2017 года, был просмотрен 5 078 раз, отмечен 78, а прокомментирован 5 раз. В начале 2023 года канал автора был заблокирован YouTube.

Тема фильма «Повелитель мух» – природа тирании. Целью автора была показать портрет тирана через маленького человека, в образе которого одновременно сходятся архетип мудрого старца и грозного вершителя судеб. В центре повествования двор пенсионера Кирилла Игнатьевича Шпака, долгое время работавшего в управлении экологии, и ставшего изобретателем-экспериментатором. В своем дворе он устраивает странное сооружение, вокруг которого крутится вся жизнь. Это «мухотрон» - специальный аппарат, с помощью которого социальный актер приманивает мух и собирает их личинки для того, чтобы кормить кур. Приманкой служат останки животных, которых собирает и держит у себя во дворе Кирилл Игнатьевич – это и кошки, и собаки, и даже сокол.

Владимир Викторович в интервью говорит о том, что «Повелитель мух» – это фильм о рождении тирании. Автор рассказывает, что изначально он не имел представления о том, что это будет за фильм и заинтересовался Кириллом Игнатьевичем как человеком, который в переломный год ведет свое маленькое дело. Финальная идея фильма появилась уже после съемок и сложилась окончательно на монтаже. Название «Повелитель мух» имеет несколько значений: это и непосредственная характеристика социального актера, и отсылка к одноименному роману Уильяма Голдинга (William Golding) и к христианской мифологии.

В фильме присутствует ирония, через которую представлен социальный актер. Автор не стесняется показать героя как странного, забавного, умного, жесткого и милосердного одновременно, при этом четко обрисовывая цельный

портрет человека у власти, уверенного в том, что он делает благое дело. Владимир Тюлькин использует в качестве приемов иронии музыку, отсылки к картине Иеронима Босха «Судный день», а также ускорение и сравнение.

Фильм состоит из 41 сцены и 276 эпизодов. Между ключевыми сценами имеются подзаголовки, через которые автор обозначает основные элементы истории: «Идея истребления мухи» (30 план), «Мысли героя о фильме» (81 и 274), «Возвращение к жизни» (217), «Концепция деда Кирилла «Одуматься как ...» (235), «Персональное обращение деда Кирилла к Президенту СССР М.С. Горбачеву» (239). Также ближе к финалу фильма, автор поясняет образность названия фильма через справку в виде титров о Вельзевуле (266 план).

Начинается фильм с представления социального актера, общего представления о нем как о чудном изобретателе. Автор сразу дает слово Кириллу Игнатьевичу, при этом изначально показывая его через взгляд мухи с помощью перехода от детального плана с мухи на план через широкоугольный объектив. Звук птиц и животных во дворе также создает контекст и представление о месте съемки. В деталях автор передает состояние двора, используя их не столько для перебивки истории социального актера, сколько для акцента на настроении фильма – возвышенные речи сопровождаются низшими проявлениями физиологии. В первых планах уже представлено богатство художественных приемов, предающих настроение и представляющих двух рассказчиков – социального актера и мухи. Финальный план перед открывающими титрами с названием фильма и именем социального актера также является образным – столкновение мухи и человека, где последний прихлопывает ее, закрывая объектив камеры.

Используя торжественную композицию «Время вперед», автор иронично представляет центральный образ властителя двора через прием «джампкат», когда каждый новый кадр добавляет новый элемент в изображении (15 план). Владимир Викторович рассказывает в интервью, что прием был подобран исходя из режиссерской задачи показать социального актера в образе повелителя двора. Совместно с оператором был выбран самый простой прием, а предметы, появляющиеся в кадре, становятся симулякрами царственных элементов – трон, жезл, скипетр, корона.

Далее социальный актер приставляет свой двор как государство, а животных в нем как нацию. В окружении животных, подкармливая их, социальный герой характеризуется с положительной стороны. По словам Кирилла Игнатьевича «...приходится своим отдыхом жертвовать, приходится своими средствами скудными жертвовать. Но когда я выхожу утром после сна и смотрю, что все это благоденствует, что прекрасно себя чувствует, то у меня исключительно такое окрыленное состояние наступает» (28 план). Завершает сцену идиллическая картина с щенком, выполненная в мультиэкспозиции, засвеченном плане и с использованием мажорной перкуссии. В данной сцене художественные приемы преобладают. Следующая сцена является своего рода драматургическим и риторическим конрапунктом, не опровергающим, а дополняющим образ вершителя судеб.

Представление «мухотрона» как способа истребления мухи происходит прозаично, с акцентом на детали. Копошащиеся в отходах личинки сняты максимально близко, что делает изображение и тревожным, и неприятным. Сцена завершается переходом к рефлексии. Ночная съемка используется автором как комментарий или сноска, которая позволяет понять замысел фильма. После представления изобретения социальный актер рассуждает о том, что политические лидеры тоже постоянно что-то изобретают, и то, что известный в конце 80-х лидер поспешил с гласностью привело к разрушению. Безусловно, размышления социального актера в фильме нельзя воспринимать как аналитику, но это часть социополитического дискурса. Постепенно автор, раскрывая центральный образ, раскрывает причины такого хода мыслей.

Сцена 4 начинается с точки зрения мухи в сопровождении песни «Широка страна моя родная». Автор показывает более подробно двор и его жителей. Кирилл Игнатьевич рассуждает о том, к чему приведет гласность в его дворе. В данной сцене использованы иронические приемы. При словах о том, что в случае раздора ему придется убежать, автор использует кадр в ускоренном темпе, где социальный актер пытается уйти от своры собак, которая следует за ним; когда Кирилл Игнатьевич говорит о том, что все в его дворе равны, в кадре орел.

Далее автор все глубже проникает в образ героя через его двор и хозяйство. В курятнике социальный актер рассказывает о порядке и обязанностях животных, после снова, проходя по двору переходит к подробному описанию «мухотрона». После мирных картин сожительства кур, кроликов и кошек, автор акцентирует внимание на развешанные на заборе останки, покрытые мухами.

Во втором комментарии социального актера автор использует мультиэкспозицию, представляя на экране тройное изображение Кирилла Игнатьевича. В данной сцене (81–82) социальный актер рассуждает о том, что такие изобретатели как он могут сделать мир лучше. «У нас в стране все главные научные открытия сделаны в самой убогой обстановке» - продолжает мысль Кирилл Игнатьевич в следующей сцене, которая в темпоральном плане не связана с предыдущей, но продолжает ее в риторическом. В следующей сцене вновь возвращается взаимодействие Кирилла Игнатьевича с собаками, которые сопровождают его во время работы, однако наблюдает за всем этим муха, что показано через использование широкоугольного объектива с размытием. В планах 93–95 использовано ироничное сравнение – на слова «Там, где человек положил труд свою жизнь отдал кусочек, то он за это должен получить отдачу, ведь в конечном счете человек – это хищник» автор использует кадры сначала с петухом, а в финале с орлом.

Сцена 9 еще глубже погружает зрителя в мир социального актера, переводя от солнечного двора в мрачный и грязный подвал. Тревожная музыка, паутина, искусственный и приглушенный свет создают образ подземного мира или ада. Тут начинают озвучиваться противоречивые заявления социального актера, посреди которых автор ставит комментарий-рефлексию, где Кирилл

Игнатьевич уверяет, что он не будет играть, а искренне покажет себя таким каков он есть.

Особое настроение после подвального помещения приобретает сцена в квартире, где социальный актер рассказывает о своем прошлом, а автор вместе со зрителем рассматривает содержимое полок, стола и фотографии. От рождения до идеи «мухатрона», к которому вновь возвращается автор в следующей сцене. Теперь социальный актер подробно показывает, как обрабатываются личинки мухи. На 140 плане вновь появляется орел как символ силы и власти. Сцена 17 завершается победным монологом социального актера, который в это время разделяет в подвальном помещении тушу животного: «Я победил муху. Я выследил и победил ее. И я могу совершенно уверенно сказать, что е ли применить мой способ везде повсеместно то муха как вид может исчезнуть». Муха «вылетает» из помещения во двор, что воспринимается как реакция на слова, и затем останавливается на «мухотроне». Данная сцена связана со следующей по аналогии, социальный актер рассказывает, что сам он тоже был мухой, потому что в 1938 году был среди «врагов народа».

Помимо художественных приемов для раскрытия многогранного образа Кирилла Игнатьевича режиссер использует нарративные приемы. Показывая социального актера в разных по настроению контекстах, Тюлькин рассказывает о том, как гармонично он смотрится во всех. Среди животных на светлом дворе он воспринимается как сердобольный старец, во время работы на улице – как человек труда, в интерьере дома – как жертва тоталитарной системы, в темном помещении за разделочной доской – жестокий палач и так далее. В одной из сцен социальный актер переносит червяка из одного места в другое, он заботится о своем саде, обо всех обитателях и стремится управлять ими рационально, однако применяет для этого самые жестокие способы. Владимир Тюлькин обращает на это внимание, когда говорит о том, что фильм планировался как история о человеке, который делает свое дело во время изменений на рынке, а получился фильм о природе появления и развития тирании.

Переход от трагического к комичному происходит через слова Кирилла Игнатьевича о том, что он всю жизнь трудился, работал. В 22 сцене через ускоренную съемку и воодушевляющую музыку автор показывает рутину пенсионера. Тюлькин не стремится создавать привлекательный портрет социального актера, передавая через свои фильмы ироничное отношение к людям в целом, при этом не унижая и освещая и трогательные черты характера человека.

Сравнение с орлом, хищником, происходит и в мелодраматичной сцене, где после воспоминаний о надеждах молодости социальный актер поет во дворе под наблюдением мухи, а затем через джампкат сменяется на орла. Следующая сцена (27) вновь меняет отношение к Кириллу Игнатьевичу, потому что пенсионер признается, чем кормит своих собак, и затем автор вновь возвращается в подвальное помещение. 204 план соотносится с 207-м, где в комментарии социальный актер говорит, что делает зло ради добра.

Важным планом является 216, где социальный актер как бы расходится в разные стороны (прием мультиэкспозиция), что соответствует его сложному многослойному образу. Завершает образ история Кирилла Игнатъевича о спасении от расстрела, а затем организованные, спровоцированные автором ироничные вставки с концепцией, обращением к Горбачеву и сравнение животных двора с партийными представителями. Финальная сцена с оценкой фильма со стороны социального актера использована как рефлексия и открытость автора.

Для фильма автор выбрал картину-триптих Иеронима Босха «Страшный суд», в которой отражены образы Рая, Земли и Ада. В фильме «Повелитель мух» имеется много образных отсылок к христианской мифологии. В самом названии отсылка к Вельзивуллу, а композиционно фильм рифмуется с триптихом Босха. Яркие кадры с мирной и гармоничной жизнью животных отсылают к райскому образу, доброму мудрому старцу; быт и научный подход Кирилла Игнатъевича к вопросу истребления мухи, а также история его личная – это отражение земной жизни; а темное помещение и детали во дворе, раскрывающие будущую судьбу всех животных – это ад.

Динамика фильма сохраняется за счет концепции фильма – постепенное раскрытие образа в виде глубокого погружения, знакомства не только с тем, чем живет сейчас человек, но и то, что его формирует как личность. В итоге автору важно показать не образ отдельного, хотя и эксцентричного интересного социального актера, а образ человека у власти. Используя художественные приемы киноязыка, в частности иронию, автор в полной мере справляется с задачей, при этом нарраторами представляются сам социальный актер и муха.

«Путь»

Фильм Евгения Лумпова «Путь» был выпущен в 2016 году и участвовал в фестивале короткометражного документального кино «Ertis Cinema», где стал победителем. Фильм опубликован на YouTube канале автора 3 апреля 2020 года. На 14 сентября 2022 года у фильма 436 просмотров, 20 отметок нравится. При условии, что на канале 52 подписчика, показатели не плохие. Комментариев у фильма нет. Автор фильма, Евгений Лумпов, не ставит своей задачей развивать личный YouTube канал и использует его только как место для хранения своих материалов. Развитием документального фильма режиссер занимается через образовательные курсы, которые проводит через социальные медиа для широкой аудитории, а также через развитие медиа о кино – сайт о кино «Восьмерка» с обзорами событий в киноиндустрии Казахстана и рецензиями на фильмы; и телеграмм канала «Некиноведческие записки», где ведет связь с постоянной аудиторией.

Фильм «Путь» представляет собой документальное произведение с художественным осмыслением и с применением приемов языка экрана как возможность перенести представление Лумпова об искусстве и месте автора в нем. Цель автора заключалась в повествовании о казахстанском художнике Аскаре Ахмедьярове. Получилось даже больше, об искусстве и творце в целом, что вдохновляет, что удерживает в искусстве, как пройти свой собственный

путь, в котором отражается и твоя личность, и культура, в которой ты живешь, и в целом весь мир.

Концептуально фильм представляет собой непосредственно путь художника через его произведения искусства, перформансы и отношение к своим работам. В фильме реконструированы 7 перформансов Аскара Ахмедьярова с 2012 по 2015 годы: «Одинокий пастух» (сцена 1), «Райские птицы» (сцена 2), «Номад» (сцена 4), «Жизнь в квадрате» (сцена 7), «Шежіре» (сцена 8), «Действие цвета» (сцена 11) и «Внутренние стены» (сцена 12). Сцены в фильме объединяются двумя способами через переход от одного перформанса художника к другому, и от перехода из сна в сон. Какой из снов реальность, а какой действительно только воображение – это концептуальный вопрос фильма. Через произведения художника, через процесс создания автопортрета раскрывается портрет конкретного художника и художника вообще, как явления.

Евгений Лумпов описывает концепцию композиции фильма как погружение в реальности, создающие творчество автора. В фильме есть объективная реальность, образы из которой встречаются во всем фильме; есть реальность внутреннего размышления автора, его погружения в искусство; и есть реальность сна, бессознательного, где сливаются воспоминания, фантазии и реакция художника на действительность. Сюрреалистичность внутренних реальностей художника создает настроение фильма и позволяет зрителю постепенно раскрывать для себя образ социального актера, знакомится с его творчеством и мировоззрением.

В фильме использованы следующие методы съемки: реконструкция перформансов, репортажная съемка, использование архивных и телевизионных материалов, постановка, интервью (остаётся за кадром). Разнообразные методы съемки позволяют сохранять ритм повествованию, создавать единообразную и завершённую композицию произведения согласно замыслу автора. Стоит обратить внимание на точное художественное решение автора использовать в основе портрета художника его произведения, что соотносится с заявлением многих авторов, что их биография заключена в артефактах, созданными этими авторами. Аскар Ахмедьяров – свободный, не ангажированный художник с четкой гражданской позицией, в произведениях которого отражаются его чувства и видение мира.

Помимо указанного выше клипового монтажа, который автор использует только в упомянутом отрывке, в основном фильм представлен через вертикальный монтаж, где музыкальная композиция и закадровый монолог художника ритмическим и по смыслу соответствуют визуальному ряду. Музыка начинает фильм через игру на пианино, движения героя, монтажный ритм соответствуют музыкальному ритму (№1–10). Звуки сопровождают действия в кадре и за ним – брошенный взгляд (№20), приближение камеры (№51), звук колокольчиков в кадре со стульями на деревьях (№60). Струнная музыка сопровождает движение скользящих по телу художника разноцветных полотен при съемке перформанса «Действие цвета» (№99–114).

Особенно выделяется в создании звукового сопровождения сцена с работой художника над автопортретом (№62–94). Еще одна сцена заключенная

в образ погружения в сон. Подготовка, смешивание красок и презентация инструмента, с помощью которого художник рисует - ноги, сопровождается композицией на национальном инструменте – кобыз. Ритм и движение ног воспринимается как танец под музыку. В данной сцене (15:35 – 16:55) большее количество монтажных склеек, что видно и по графику монтажных склеек. На примере сцены с созданием автопортрета можно рассмотреть способ отражения времени в фильме. Художник рисует на протяжении ночи. Темпоральным приемом здесь является меняющийся объект в кадре, в данном случае – это свечи, которые показаны в начале сцены, в середине и в самом ее конце. Свечи сгорают, потухают, художник изможден, дневной свет освещает пространство мастерской и результат работы художника в кадре.

Язык экрана поэтичен, полон сравнений, метафор. В первой сцене автор проводит сравнение между мечущейся душой художника и осеннего листа, который вырываясь из-под крышки пианино, улетает так же, как в полете находится художник, погруженный в искусство. Образ художника и оторванного от него общества, кормящего его, но не допускающего к себе отражен и в перформансе «Райские птицы», который является второй сценой в фильме, и в композиции кадра. Вместе художник и девушки на гипертрофировано высоких стульях показаны только в одном плане, далее идут планы, где художника поят, кормят, а затем пренебрежительно бросив взгляд отворачиваться, после чего художник погружается в сон. Образ сна в фильме повторяется при переходе от мира восстановленного пути через перформансы художника в мир реальности, где он творит, общается с людьми на выставке, рисует картины.

Композиционно фильм состоит из начала (1 сцена), завязки (2–3 сцены), развития (4–5 сцены), кульминации (6–9 сцены), развязки (10–12 сцены) и финала (13 сцена). Связь сцен прослеживается как через плавный содержательный переход как при переходе от первой сцены ко второй, где художник впрягается в свою тележку и тянет ее до «Райских птиц»; или при переходе от двенадцатой сцены к тринадцатой – художник открывает дверь, которая переносит его в другое пространство, в его родной поселок, где есть новое поколение, которому он может передать свой опыт. Также автор использует образные переходы как «сон во сне», и образ белой скрипки, вокруг которой строится постановочная сцена в данном фильме (6 сцена).

Нарратор фильма – сам художник. Мы слышим за кадром его голос, который не столько поясняет происходящее в кадре, сколько создает еще один пласт повествования. После яркой начальной сцены с музыкальным сопровождением за кадром слышится голос, рассказывающий о процессе творчества, как он его понимает для себя. То, что это говорит сам художник понятно из-за того, что мы видим его в кадре, и соотносим со сценой, предшествующей монологу. Нижний ракурс, которым автор снимает художника, передает его значимость, фокусирует на нем внимание, так как больше, в принципе в фильме не появляется больше значимых фигур, зритель связывает голос за кадром именно с человеком в кадре. Закадровый монолог художника не занимает большую часть фильма из 24-х минут с половиной хронометража, голос героя портрета появляется только в четырех сценах, общим объемом

около 2-х с половиной минут. Большую часть повествование ведется через образы перформансов, а также смену пространства: в фильме существует пространство искусства, где художник переходит от одного перформанса к другому; пространство аудитории, где отражается образ художника как части социума; пространство мастерской, когда зритель наблюдает за процессом создания произведения искусства и пространство реальной жизни – пространство малой родины, к которой привязан сам художник. При этом все места связываются как логичными и образными переходами, так и использованием деталей. Например, молодой человек с тачкой, который проезжает над линией горизонта и головой художника в плане с перформансом «Жизнь в квадрате» (№51) появляется в следующей сцене, объединяя повествование, время и место, а также в финальной сцене (№126), показывая связь образов воображения и реальности. Помимо этого, понимание виртуальности пространства перформансов создается за счет сцены с клиповыми нарезками выставки и перформансов художника в бытовых и построенных локациях. Так, например, после сцены с реконструкцией перформанса «Райские птицы», это же произведение представлено в клипе – художник в условиях выставки демонстрирует ее аудитории.

Анализ планов фильма «Путь» показал следующие результаты: для создания 136 планов использовано 198 приемов языка экрана, среди которых 15 приемов выполняют индексную функцию, 68 – художественную, 97 – нарративную и 18 - риторическую. На примере разбора первой сцены показана логика разбора каждого плана и определения функционального характера приемов языка экрана.

В первой сцене использовано 25 аудиовизуальный прием. Общий план №12 является реконструкцией перформанса художника «Одинокий пастух». Перформанс считывается как заявление художника, отражения его интерпретации реальности и самоопределения, поэтому данный прием относится к риторическому. К индексным приемам относятся натуральное освещение в степи, демонстрирующее виртуальное пространство за счет неуместности музыкального инструмента на месте. Также к индексным приемам относятся средние планы: №7 как демонстрация того, что именно художник играет на пианино, №11 как акцент-переход к общему плану, демонстрации места действия. В планах с желтым листом на пианино (№3, 5, 9) крупный план используется для сравнения, художественного обоснования образа художника, его произведения в мире. Детальный план используется для создания образа. Так колесо в плане №15 с трудом трогается с места, передавая образ преодоления трудностей, сложного начала пути. При этом в данном плане выполняется и нарративная функция, так как она связывает первую и вторую сцены и рассказывает о начале движения.

Большую часть сцены составляют нарративные визуальные приемы. Нижний ракурс применяется в сцене для акцентирования на социальном актере, его эмоциях и движениях, через которые передается история в рамках данной сцены. Также работают в сцене крупные (№1, 4, 10) и средние планы (№13).

В первой сцене присутствуют индексные и художественные аудиальные приемы. К индексным звукам относится скрип колес, который соответствует данной сцене, к художественным звук гула, который передает отсутствие звука, пустоту, которая наступает после выразительной игры классической музыкальной композиции Ференца Листа «Долина Оберманд». В первой же сцене имеется закадровый голос, принадлежащий социальному актеру в кадре, он выполняет роль риторического приема, потому что поддерживает образ художника в степи через описание своих чувств, то есть прибегая к пафосу, обосновывает свое положение в созданном на экране образе искусства.

Таким образом, первая сцена через интеграцию разно функциональных приемов языка экрана передает зрителю следующую информацию: на экране художник, с патетичным отношением к природе и искусству, для которого его работа дается не легко, в том числе, что ее никто не видит или не реагирует на нее. Трактовать сцену можно по-разному, однако центральная позиция социального актера в фильме безусловна. Анализируя следующие сцены, центральным субъектом, на раскрытие которого будет направлены, приемы будет один – художник.

Разнообразные нарративные аудиовизуальные приемы фильма создают связный рассказ перехода из одного состояния, мира художника в другой, связывают сцены и подводит к кульминационному моменту фильма – рождению произведения искусства. Художник идет через свое искусство, погружаясь в сон реальности, где отражаются реальность (3, 7, 9, 13 сцены) или в воспоминания (5 сцена). Постановочной сцене (5), предшествуют планы с отдалением художника и повествованием за кадром о белой скрипке. Разделение вербальной истории и постановка ее в следующей сцене, во-первых, позволяет показать временное различие между настоящим положением художника и его воспоминанием, а во-вторых, позволяет зрителю переосмыслить историю и понять героя как персонажа его же истории. Детали, показанные в одних сценах, повторяются или рифмуются с другими. Так, например, машина и человек с бидоном, появившись в плане №51, отдельно рассматриваются в седьмой сцене и появляются в тринадцатой сцене. Седьмая сцена перекликается со второй деталью – брелоком, который лежал на столе райских птиц и оказавшись на ключах от машины, через опускающееся окно которой зритель видит дерево со следующей сцены. Девочка из финальной сцены, показана на фотографии, закреплённой на внутренней стене куба – план №58.

Нарративные приемы в данном фильме по многообразию уступают только художественным, благодаря которым формируется образ художника, его мировоззрения и отношения к миру. Художественные приемы создают атмосферу творческого осознания себя через музыкальное сопровождение фильма, акцентирование на детали и приемов искусственного освещения. Образ вдохновения через белую скрипку фигурирует в словесном тексте, в прямом объекте (скрипка как инструмент и фигурка в руке), а также аудиальном во время одиннадцатой сцены. Особое значение в фильме играют сцены художественно переосмысляющие перформансы художника, в них используются эмоционально сильные приемы для поддержания поэтичности кадра. Ярче

всего это прослеживается в самом длинном плане фильма (№51), который отражает перформанс «Жизнь в кубе». Через ракурс, движение камеры и музыкального сопровождения автор создает с одной стороны замкнутый, сжимающий пространство образ, с другой стороны, разделяя экран на две части, создает живописный кадр, с существующим и движущимся миром над напряженным и статичным кубом.

Даже в переходных планах автор находит решения, расширяющие образность фильма. План №38 привлекает художественным приемом отражения действия через поверхность отключенного экрана телевизора, который может трактоваться по-разному, но вновь сводится к эмоциональному восприятию медиа от лица художника. В кульминационной сцене также художественный прием при минимальном использовании создает поэтику всей сцены. С одной стороны сцена сопровождается атмосферной музыкой и освещением, под которыми снятые под разными ракурсами плавные движения художника создают образ танца, с другой стороны в плане №87 автор сравнивает ногу художника с кистью, и затем всю сцену зритель видит процесс рождения произведения искусства, который становится более чувственным и эмоциональным помимо интимной атмосферы, так же за счет выбора инструмента. Художник создает свой портрет, так же как автор фильма создает с помощью различных приемов образ художника на экране.

Риторические приемы в фильме «Путь» в основном направлены на фиксацию позиции художника через перформансы, объекты и переходы. В пятой сцене кадры с лошадью и мальчиком указывают место действия и само действие – уборка в конюшне. Данные кадры нельзя назвать индексными, во-первых, потому что они явно постановочные, то есть не отражают реальность; а во-вторых, использование СП в данных кадрах демонстрируют позицию субъектов и помогают сориентироваться в контексте пространства. В девятой сцене кадры со свечами свидетельствуют о том сколько времени проходит в сцене, в рамках нарратива прием возвращения к сгорающим свечам выступает как свидетельство того, что время проходит, то есть прием риторического толка.

Меньше всего в фильме «Путь» встречается индексных приёмов, что могло бы стать основанием оспорить документальность фильма, однако если определить место этих приемов, мы докажем, что их минимальность вполне оправдана. Натуральное освещение основных сцен предоставляет зрителю социального актера в полной мере открыто, не приукрашивая его внешность. Звуковое сопровождение отдельных элементов передает их реальность, как например скрип колёс (№15). Третья сцена представляет собой клип из индексных кадров, в которых отражен образ художника во внешнем мире, где он живет в обществе: выступает с перформансами, на выставках, на телевидении, разговаривает с людьми. За 84 секунды Евгений Лумпов дает общее представление о социальном актере, далее предоставляя ему самому говорить о себе и переживать заново процесс внутреннего формирования личности как творца. Таким образом, выбирая методы съемки и приемы экранного языка, Евгений Лумпов через нарратив и образность передает реальный образ художника Аскара Ахмедьярова в частности, и путь творца в

целом. И это делает данный фильм документальным и художественным без потери характеристик документальности.

К тому же важно отметить, что у приемов языка экрана имеется способность создавать подтекст, который может быть как запланированным, так и созданным естественным путем при пересечении разных приемов. Например, в финальной сцене звучат слова художника о том, что держит его дома, в искусстве, и слова рифмуясь с кадрами создают дополнительное значение: Голос художника за кадром: «Меня держит здесь все-таки (в кадре мусор) многое. Это материалы, это лица людей (улица) – это проблемы, близкие проблемы, которые хорошо я знаю (металлолом) читаемые вещи вот (заброшенный двор) то, что ты не можешь просто обойти (старый диван)». Не смотря, что тут использованы только нарративный прием (текст) и индексный прием (экстерьер родного поселка героя), на их пересечении возникает дополнительный, художественный образ.

«1968 digital»

Сериал Михаила Зыгаря и Карена Шаиняна, «1968 digital» начал выходить в 2018 году, и на момент исследования насчитывает 35 серий, в которых авторы с помощью приема скринлайф через экраны смартфонов и мобильные приложения рассказывают о личностях, живших в 1968 году. Предоставленные в сериале материалы – фотографии, видео, сообщения и заявления имеют документальное подтверждение и имеются в открытом доступе. Про каждого отдельного исторического персонажа авторы рассказывают данные о рождении, становлении и переломном моменте, который произошел с ними в 1968 году с влиянием этого года на всю дальнейшую судьбу человека.

Эффект подглядывания создается за счет иллюзии доступа к информации на личном смартфоне. Для пользователя социальных медиа смартфон не просто гаджет, а внешняя память, в которой содержатся данные и через который проходит вся жизнь. Продюсер фильма, известный режиссер Тимур Бекмамбетов, отметив эту особенность в мировоззрении современной аудитории, пробует мультимедийные приемы для несложного текста. Фантастическое допущение о том, что люди 1968 года имели смартфоны создает мост между поколениями и делает далекие образы прошлого важными для современности. Рассмотрим какие мультимедийные приемы были использованы в фильме и какие функции они выполняли.

Каждый эпизод проекта «1968 digital» начинается с короткого обзора событий в формате сторис, после чего идет переход на главных героев выпуска. Заканчивается эпизод также сторис, в которых отражены события и люди настоящего, рифмующиеся с центральным героем серии. Короткую биографию героев представляют через страницы в социальных сетях, комментарии выступают в качестве передачи оценки современников, оповещения на телефоне выступают и как описание происходящих событий, и как описание действий героев. Мессенджеры и электронная почта для заявлений самих героев. Также на гипотетическом экране появляются мобильные приложения,

характеризующие личностей: у Ив Сен-Ларана – это приложение для создания скетчей, у Джона Ленона – SoundCloud, у Владимира Высоцкого – диктофон.

Таким образом стратегия создателей сериала о 1968 года включает в себя логику и алгоритм работы смартфона в современности, где любые процессы от общения и покупки билетов до оценки и выражения чувств, отражаются на экранах. Приближающуюся смерть визуализируют через низкий заряд батареи. Образность в таких сравнениях вызывает эффект узнавания, делая сериал более захватывающим внимание аудитории.

Закадровый голос в проекте выполняет информационную функцию, поясняет скринкаст, озвучивает сообщения, но в принципе, фильм можно смотреть и без дикторского текста, который содержит в себе около 30–40% дополнительной информации. Однако нельзя сказать, что дикторский текст играет пассивную роль в фильме. Для прочтения текста авторы зовут медийных личностей, либо связанных со сферой деятельности человека, про которого сделана серия, либо являющихся поклонниками знаменитостей, чьи образы раскрываются в сериале. Вербальный текст в кадре и за кадром существует одновременно отдельно и в связке друг с другом. Зритель может смотреть фильм без звука, но слушать без изображения будет недостаточно.

Также в проекте использована стратегия системы персонажей, через отношения и решения которых раскрывается идея всего проекта-показать каким был 1968 год. Таким образом создаются не только портреты отдельных личностей, имевших влияние на 1968 года и продолжающих влиять на современное поколение, но и целой эпохи, ставшей переломной именно, потому что в это время действовали такие люди. Между собой эти персонажи также связаны, решения и слова одних влияют на слова и решения других.

Фильм полностью имитирует работу смартфона, чем привлекает внимание. Авторы грамотно используют динамику передвижения экрана, создают драматический эффект через знакомые зрителю функции социальных медиа – комментарии, реакции, оценки, оповещения. Нарратив строится на соотношении закадрового текста и функционала смартфона. Любой диалог и взаимодействие показаны через чат и личные сообщения, а заявления для широкой аудитории оформляются в виде постов в социальных медиа. Социальные медиа с их мультимедийными технологиями позволяют создавать вокруг человека и события социальный дискурс в виртуальном пространстве, что грамотно использовано авторами сериала для демонстрации влияния общественного мнения на жизнь и судьбу людей.

Для ознакомления с материалом пользователю необходимо либо зайти на сайт проекта, где серии сохранены в отдельных видео, либо через YouTube платформу или приложение на смартфоне. То есть у фильма есть три режима, в которых аудитория может его посмотреть. Безусловно, формат вертикального фильма создан специально для смартфона, и весь фильм представляет собой «подглядывание» в чужой экран.

Экран смартфона – это своего рода отражение событий, решений и быта каждого человека. Какого рода приложения установлены и как ими пользуются, какие социальные сети используются и как часто приходят уведомления,

сколько сообщений приходит на мессенджер, какие стоят обои, как быстро заканчивается заряд и пр. – все это вопросы, ответы на которые если не раскрывают личность, то создают его представление о себе, поэтому фантастическое допущение о том, что современники 1968 года пользуются смартфоном и через него зритель переживает их судьбу и судьбу целого поколения ведется как концептуальное художественное решение.

Серии объединены не только концепцией, но и единой формой – вход в серию – это набор пароля – 1968, представление проекта, анонс серии; в финале – перечисление событий и явлений, на которые в настоящем повлияло прошлое. Ритмичная музыка создает и передает настроение, попеременно обращается в прошлое и настоящее. Авторы актуализируют материал не только связью через значимость личности 1968 года на решения современных людей, но и через музыкальное сопровождение, подбирая для каждого персонажа плейлист и по времени, и по характеру.

Рассматривая через анализ приемов языка экрана серии фильма «1968 digital», необходимо отметить следующую особенность: фильм создан в технологии скринлайф – это не покадровая съемка, которой соответствует система планов, сцен, эпизодов и частей, а значит при разделении фильма на планы и сцены следует опираться на законченности мысли закадрового текста, который в большей степени тут несет нарративную функцию. В отдельных эпизодах изображение на экране смартфона также включается в нарратив, но не постоянно. В основном отношение закадрового текста и изображения заключается в иллюстративной и дополняющей функции.

Скринлайф – это мультимедийный прием, в котором задействованы не только съемка непосредственно с экрана, но использование анимационных технологий, дизайн и гипертекст. Интерактивность данного приема заключается в создании диалога между зрителем, внимательно следящего за тем, что появляется в кадре и автором, предугадывающим на что бы нажал пользователь, получив доступ к смартфону известной личности.

В среднем серия «1968 digital» длится не более 10 минут, за которые описывается контекст, дается событие в разного рода поступках, диалогах и действиях героев серии, затем объясняется закономерность и предоставляются факты из настоящего времени, которые перекликаются с прошлым. Так, в серии про модельера *Ив Сен-Лорана* дается представление о его популярности и значимости в 60-е годы, затем дается контекст 1968 года, который повлиял на действия героя и на создание коллекции, которая изменила отношение к моде. Ив Сен-Лоран – первый кутюрье, открывший магазин готовой одежды, которую могут себе позволить не богатые люди. В качестве закономерности тут дается влияние уличных волнений на искусство, и в доказательство авторы приводят песню музыканта Джеймса Брауна, фильм «Забриски пойн» Микелянджело Антониони и роман Тома Вульфа. В финале серии отражены события, связанные с новой уличной высокой модой и наследие Ив Сен-Лорана. Таким образом, авторы не просто раскрывают портрет личности, а портрет целой эпохи, доказывают свою теорию о том, что 1968 год повлиял на современное состояние массовой культуры.

Риторическая составляющая фильма тесно связана тут с нарративной, словесной составляющей, потому что именно в структуре текста выступают эмоциональные и логические доказательства демонстрируемого материала на экране смартфона. Индексные документальные материалы, отражающие запечатленные хроникальные материалы соответствуют строгой логике – цитаты героя, которые могли бы звучать или быть озвучены в видео-формате в технологии скрин-лайф организовываются в виде поста или комментария; диалоги и обсуждения формируют переписку в мессенджере; заявления комментируются, смена локации сопровождается картами, приложения для покупки билета или заказа транспортных средств, а профессиональные особенности героя преподносятся через разного рода специализированные приложения.

Условно серию можно разделить на 7 сцен. В первой сцене авторы знакомят с контекстом, описывая 1968 год и подводят к тому событию или действию героя серии, которое повлияло на общество. В завязке авторы описывают положение героя в указанное время, которое приводит к развитию, к поворотному моменту, который меняет мировоззрение героя – Ив Сен-Лоран обращает внимание на девушек на фотографиях о забастовках и выступлениях студентов, что приводит к решению делать моду демократичной и открыть магазин готовой одежды. Кульминационным моментом становится столкновение героя непосредственно с силой уличных движений, которые настолько сильно повлияли на него, что он создает коллекции, вдохновленные пережитыми событиями. В развязке авторы доказывают, что не только герой серии был вдохновлен уличными протестами, в финале же перечисляются последствия 1986 года в жизни героя, и через перечисление современных кутюрье, которые продолжили линию Ив Сен-Лорана в моде.

30 серия, посвященная *Джону Леннону и Йоко Оно* начинается с сообщения-фотографии в чат группы Beatles, где герои фильма в обнаженном виде. Таким образом, повествуется о знаменитой акции музыканта и художницы против войны, из-за которой испортились отношения в группе и начались проблемы героев силовыми структурами. В фильме это отражено через реакцию музыкантов в чате, кто-то из них выходит из чата, а также звонком от полиции, который приходит на якобы телефон Джона Леннона, с которого «снят» фильм.

После стилизованной заставки с названием фильма начинается закадровый голос, который вводит в историю и повествует о событиях 1968 года в судьбах Джона Леннона и Йоко Оно. Короткий обзор, предшествующих ключевому событию явлений, вдохновленных политикой оформлены как сторис. Обработка музыки происходит через специальные приложения, решения и заявления передаются через посты в социальных сетях и комментариях, а общение через мессенджер. Реакция на союз Леннона и Оно отражается в недовольных лайки под совместной фотографией, и грубым комментарием, в котором отражается настроение и суть недовольства поклонников Джона Леннона, о котором закадровый голос не говорит, все становится понятно именно благодаря комментарию на экране смартфона.

Фильм рассказывает скорее не биографии, а отражает роль персон в определенных процессах. Так, в 30 серии акцент делается на политическое влияние на искусство, а также влияние романтических отношений на политические заявления и поступки. Заканчивается фильм нарезками видео о произошедших событиях после 1968 года с героями и упомянутыми персонами без комментария в формате сторис.

В то время как предыдущие серии показывали, как искусство и культура взаимодействуют с политикой, серия «Черный салют» посвящена раскрытию процесса политизации в большом спорте. Тема серии передается через секундомер, на котором показан рекорд спортсмена, история которого занимает центральное место в серии. Основное приложение, которое показано на экране – это социальная сеть Facebook. Только один раз социальная сеть В Контакте появляется на экране, когда речь идет о спортсменке из СССР.

Общение и диалоги показаны через сообщения в чатах и в личных переписках. Особое место в данной серии занимают оповещения, в которых раскрываются анонимные нелицеприятные сообщения (18 план), иллюстрирующие слова диктора сообщения. Смена статуса (легкоатлет на безработный) и подписи в контактах (имя Джо Луиса на Дядю Тома) передает динамику, а также создает настроение решительности в действиях спортсменов.

В основном авторы не озвучивают слова людей из прошлого, предпочитая давать слово им в старых записях или набирая текст в сообщениях, комментариях и постах. В серии «Черный салют» авторы озвучивают слова спортсмена, сказанные им после олимпиады 1986 года. Такой прием выбивается из общей форы серий проекта «1986 digital», потому что он похож на телевизионный формат, а также потому что отключив звук, пользователи пропускают этот важный элемент истории.

Документальный сериал «1968 digital» выделяется среди мобильного документального кино не только технологией создания, но и подходом к работе с документами. Привычное для современного зрителя документального фильма интервью тут заменяется постом в социальной сети или комментарием от лица героя фильма – владельца смартфона, на чей экран в момент действия событий смотрит зритель. Сам этот подход и фантастическое допущение создают образ современного пользователя, через призму которого рассматриваются события прошлого. К художественным приемам языка экрана в сериале «1968 digital» можно отнести не столько изображение, сколько его дизайн и обработка, выбор стилизации и обработки документальных видео и фотографий под посты в социальных медиа.

Проект не столько концентрируется на портретах людей, сколько на времени – 1986 годе – и последствий событий этого года, которые прослеживаются до сих пор. Авторы акцентируют внимание на центральной теме фильма в подзаголовке проекта: «Год, когда все началось», имея в виду активную политизацию медиа пространства, а также развитие влияния медийных личностей на общественное мнение. Социальное значение фильма заключается в актуализации истории и поиске причин современного состояния массовой культуры.

Документальные фильмы в социальных медиа не имеют прямого интерактивного контакта с аудиторией как это происходит в фильмах на специальных платформах, а также сталкиваются с проблемой быстрой смены трендов в социальных медиа и быстрым переключением внимания аудитории. Документальные фильмы для вертикального экрана смартфона имеют широкие возможности для повествования взаимодействия с аудиторией. Создание таких фильмов может быть как дешевым, если автор применит только камеру смартфона, так и дорогим, если автор применит специальные эффекты, анимацию или специальные технологии, как это было сделано в «1968 digital».

Возможность рассматривать вертикальный фильм без звука через визуальные образы и титры позволяет говорить о важности визуальной коммуникации. Однако не стоит забывать, что риторический и нарративный слой документального фильма все же не может существовать без озвученного текста, что также подтверждается практическими советами для создателей аудиовизуального контента создавать хороший звук для видео. Смотреть видео низкого качества с хорошим звуком будут вернее, чем качественное видео с плохим звуком.

Документальный фильм-портрет вбирает в себя разнообразие форм повествования об определенном объекте. Исходя из результатов анализа фильмов-портретов, можно предложить для рассмотрения его как отдельного рода, для которого характерны стороннее наблюдение автора («я расскажу о них»), акцент на художественной функции языка экрана и поиск ответа на вопросы «Кто именно?» и «Что именно?».

3.2 Фильм-расследование в системе социально-политического дискурса («Хроника необъявленной демонстрации», «Петь свои песни», «Supreme Law»)

Внешние аспекты трансформации в большей степени повлияли на формирование рода документального фильма-расследования. В Европе, в частности во Франции наблюдается развитие расследовательской журналистики и документальном кино. Автору недостаточно просто представить результат исследования в форме произведения, открытое демократическое общество требует от создателя контента предоставление всего пути мыслительной деятельности, чтобы убедиться в честности тезисов и достоверности аргументов. Таким образом фильм, в котором центральное место занимает не образ, а логика построения идеи отделяется в самостоятельный род, который обозначался как «политический фильм» в годы расцвета телевидения и гражданской активности, а теперь – в годы развития сетевидения и «новой этики» - фильмом-расследованием.

Расследование – это логическое последствие журналистского расследования и научно-популярного направления в аудиовизуальном производстве. Документальный фильм, направленный на поиск ответа или доказательства становится актуальным в эпоху цифрового развития коммуникации, потому что теперь у автора имеется не только доступ к открытым данным, но и возможность визуализировать процесс расследования

разнообразными методами и технологиями съемок. Отличие фильма-расследования от журналистского расследования заключается в том, что автор при использовании похожих риторических приемах языка экрана, создает историю, то есть в равной степени использует нарративные приемы, позволяющие формировать комфортное восприятие для аудитории. Массовые медиа как инструмент социального влияния на политику и экономику государств и мира, создали прецеденты, когда журналистское расследование показало возможности влияния на изменения в обществе, и вдохновили авторов документального кино создавать произведения с похожей целью. Таким прецедентом, например является фильм «Тонкая синяя линия», который привел к оправданию несправедливо осужденного человека. Больше о практической документального фильма-расследовании рассказывает в интервью для диссертации автор Ринат Балгабаев. По словам автора он получает сообщения от аудитории о том, что его фильмы отправляют как доказательство в дискуссии; или обращаются в социальные организации, о которых говорится в фильмах Балгабаева; или помогают не попасть в сложную ситуацию, в которой оказались социальные актеры в фильмах автора. Кроме того, Ринат Балгабаев рассказал, что после выхода фильма «*Потомки фараонов*» и финансовых пирамидах, он вместе с подписчиками канала обнаружил и передал данные о мошенниках представителям органов правопорядка.

Современным примером автора, который развил почти до идеала расследование в документальном кино является американский режиссер Алан Мур, чьи фильмы воспринимаются не столько на уровне авторского кино, сколько на уровне мейнстрима, то есть создают впечатление громкого и резонансного фильма. Разумеется, фильм не может поменять общественное мнение или проблемную ситуацию в одночасье, однако, как и журналистский материал, документальный фильм-расследование может стать первым шагом к осознанию, пониманию проблемы, к принятию того, что она действительно существует и нуждается в решении.

Фильм-расследования похож, но не тождественен научно-популярному фильму, который стал отдельным направлением в кино. Различие заключается в том, что документальный фильм сильно зависит от нарратива, в отличие от научно-популярного фильма, а также в том, что задача научно-популярного фильма заключается в образовательной и воспитательной задачах, в то время как фильм-расследование всегда направлен на поиск справедливости, правды и создания баланса в социальном дискурсе.

Под фильмом-расследованием не подразумевается произведение, направленное на продвижение идеи, такого рода нон-фикшн фильм относится к рекламным или PR-фильмам, которые только внешне по структуре могут быть похожи на фильм-расследование или научно-популярный фильм, но не являются таковыми по нескольким причинам. Во-первых, рекламный фильм имеет цель отразить положительные черты идеи или продукта, подтолкнуть зрителя к конкретному действию, в то время как фильм-расследование влияет на отношение и понимание сущности проблемы. Во-вторых, реклама не отражает все стороны продукта и идеи, концентрируясь только на тех их

качествах, которые позволят сделать положительный выбор аудитории. Научно-популярный фильм направлен на объективное раскрытие проблемы, позволяющей аудитории делать выбор.

Знания, которые получает зритель от документального фильма-расследования и научно-популярного фильма, также имеют различный характер. Сериал 1999 года *«Прогулка с динозаврами»* является научно-популярным фильмом, потому что представляет аудитории внешний вид доисторических существ, который был создан благодаря длительным научным исследованиям, и целью своей ставит просветить аудиторию и повлиять на выбор в сторону науки, как средства решения практических задач. В данном случае фильм демонстрирует как технически развивается научное знание и как возможно воссоздать на экране то, чего в настоящее время не существует. Такое достижение науки сегодня активно используется в образовании, искусстве и инженерии. В фильме нет истории, нарратива.

В фильме Каната Бейсекеева *«Легкие деньги»*, авторы ставят своей целью рассказать об историях людей, которые пострадали от мошеннических операций, а также понять как люди могут довериться обманщикам в настоящее время, когда информация о случаях обмана открыта и доступна всем. В фильме нет образовательного или просветительского мотива, авторы не драматизируют, не создают образ того, кого можно обмануть. Одним из методов съемки является доверительный разговор между авторами и гостями-экспертами по теме. Впервые такой метод был представлен в фильме *«Хроника одного лета»* Жана Руша, когда герои и авторы обсуждали фильм и его тему. Канат Бейсекеев показывает несколько таких бесед, перемежая их с историями людей и пояснительными вставками [98]. Интересно и необычно предоставляется пояснение слов и событий, о которых упоминается в разговорах и историях – красивая девушка в баре объясняет зрителю, при этом на экране появляется инфографика. Что-то похожее использовал в игровом фильме Адама МакКея 2015 года *«Игра на понижение»*, где красивая женщина объясняла сложный термин.

Можно сказать, что фильм-расследование – это общее обозначение для таких схожих, но разными авторами по-разному обозначенными жанрами как политический документальный фильм, исторический документальный фильм и научно-популярный документальный фильм. Так как цель, значение и использование в первую очередь именно риторических приемов в данных жанрах схожи, есть все основания обозначить их под единым названием, которое логически вытекает из цели – найти причины и определится последствия явления, события или процесса – фильм-расследование.

В расследовании применяются элементы детектива, одного из популярных жанров в современной литературе. Автор, социальный актер или группа людей ставит перед собой вопрос, аргументируя зрителю почему этот вопрос важен для всех. Например, в фильме *«Соль»* Рината Балгаваева первая сцена показывает расфасовку наркотиков как производственный процесс, после чего через социальных актеров автор формулирует вопрос – «почему синтетические наркотики становятся популярны среди молодых?».

Расследование подразумевает несколько версий, и автор также предлагает аудитории разные варианты и разные точки зрения на феномен. Причину употребления синтетических наркотиков объясняют как сами наркозависимые, так и эксперты. Детектив раскрывает в финале замысел и мотив преступления, автор пытается определить первопричину произошедшего и либо четко в конце фильма дает свой ответ, либо предоставляет аудитории выбор самим делать вывод. Ринат Балгабаев в конце фильма дает информацию полезную тем, кто столкнулся с наркозависимостью или является близким человеком наркозависимого, таким образом задача приносить практическую помощь, которую ставит перед собой Балгабаев, реализуется через фильм-расследование.

Научно-популярный фильм не рассказывает историю, в отличие от документального фильма-расследования, где всегда есть реальные жизненные истории, которые демонстрируют тенденции и причинно-следственные связи. Фильм-расследование не отвечает однозначно на вопрос, не предлагает пути решения и не стимулирует к принятию решения. Фильм-расследование направлен на раскрытие и понимания проблемы таким образом, чтобы общество обратило внимание, и каждый зритель принял ответственность во время принятия того или иного решения по теме фильма.

Документальное расследование становится популярным во времена социально-политических изменений, когда раскрываются тайны и формулируются вопросы. На телевидении фильм-расследование получает популярность у аудитории, потому что позиционируется как сенсация или эксклюзив. Однако документальное расследование, как и портрет может быть связано с датой. К празднованию «Дня Победы» 9 мая на телеканале «Хабар» в 2018 году был выпущен фильм *«Неизвестный, которого знают все»*. Автором фильма стал телеведущий Тимур Камашев, от его же лица ведется расследование исторического заблуждения. В фильме активно используется дикторский текст наряду со внутрикадровым текстом ведущего. Автор использует три голоса для дикторского текста – актеров Сергея Чонишвили, Виталия Богрянцев и Дианы Снегиной. Для того, чтобы архивные материалы не выбивались из повествования, был использован эффект съемки на пленку. Помимо архивных материалы авторы использовали постановку и интервью с экспертами, участниками расследования и свидетелями.

Фильм в самом начале формулирует вопрос – чье имя написано на мемориале защитникам Брестской Крепости. Решение этого вопроса по мнению автора является восстановлением исторической справедливости и доказательством героического участия в Великой Отечественной войне солдат из Казахстана. Автор предлагает рассмотреть две версии, одна из которых принята официально, а другая считается недостоверной. Автор пользуется драматургическими приемами детективного жанра: создает напряжение, сталкивает в виртуальной очной ставке экспертов с разной точкой зрения, а затем появляясь в кадре, объясняет зрителю что по его версии происходило в действительности. Началом для расследования послужила информация о том, что во время обороны Брестской крепости в 1941 году среди военных был

солдат из КазССР, имя которого было написано с ошибкой и в таком виде внесено в мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой». Исходя из этого появляется разные версии кем был этот солдат.

Постановочные сцены фильм являются способом донести до аудитории воспоминания, которые работают как доказательство утверждению автора, то есть несмотря на использование актерского мастерства как художественного приема, данные планы несут напрямую риторическую функцию, воздействующую на аудиторию в том числе и с эмоциональной стороны. Опираясь на авторитет экспертов, демонстрацию документов и постановочных кадров, документальный фильм работает на утверждение актуальности и важности проблемы памяти героев.

Интернет-журнал «Власть Кз» в 2019 году выпустил документальный фильм «Полигон», снятый на собранные деньги подписчиков журнала. Кроме фильма на странице имеются материалы, касающиеся Семипалатинского полигона, однако данный проект нельзя назвать интерактивным документальным фильмом, потому что прямых связей между материалами и фильмом нет. Документальный проект «Полигон» является примером кроссмедийного проекта, где вокруг одной темы создаются и собираются материалы разного формата: фильм, публикации, подкасты и книги.

Фильм «Полигон» построен по классической структуре телевизионного формата. Авторы ставят перед собой ответить на вопрос – как живут сегодня люди по соседству с Семипалатинским полигоном. Через истории четверых социальных актеров авторы рассказывают о том, как на их судьбы повлияло соседство с Семипалатинским полигоном. Отношение к прошлому у разных людей в кадре отличается, потому что они относятся к разным поколениям.

Фильм-расследование представляет собой лучшее решение для рассмотрения сложных социальных проблем. «Полигон» – это не столько фильм об экологии и влиянии прошлого на настоящее, сколько попытка определить с какими проблемами сталкиваются современники и что они хотели бы изменить в своей жизни. Политика умалчивания проблем не приносит пользу в развитии государства, поэтому документальные фильмы-расследования позволяют узнать обществу больше о малых группах, чьи проблемы напрямую не касаются обычного зрителя. Голос социального актера используется в фильмах-расследования чаще всего как иллюстрация, доказательство и мнение, но также он может быть сюжетообразующим элементом фильма и через поиск ответа на сформулированный вопрос определять точку зрения определенной группы общества.

Активно голос в фильмах-расследованиях использует Канат Бейсекеев. В 2022 году режиссер опубликовал на своем авторском YouTube канале документальный фильм «*Hello, World: что происходит с IT в Казахстане*». Цель фильма показать, как изменился быт казахстанцев за счет развития цифровых технологий и его взаимодействия с бизнесом. Автор поговорил с 13 представителями бизнеса высоких технологий в Казахстане по таким вопросам как образование, инвестиции, роль государственных денег, местные потребители и «утечка мозгов». Автор поставил вопрос – меняет ли что-то в

Казахстане развитие технологий за рубежом, при том, что именно там реализуются молодые и умные люди из страны. Через интервью с участниками процесса Канат Бейсекеев формирует оценку развития IT сферы в Казахстане.

Изменения, про которые авторы рассказывают, автор представлены в позитивном ключе, однако проблемы, раскрывающиеся через беседы с владельцами IT бизнеса в стране, сохраняют баланс объективности, не давая превратится документальному фильму в пропаганду, в отличии от другого фильма Бейсекеева, где представлена информация, которая не просто была скрыта от большого количества людей, но и намеренно умалчивается на официальных медиа. В 2022 году был опубликован фильм с большим использованием инфографики и анимации «*East Turkistan: право на свободу*», в котором Канат Бейсекеев рассказал о борьбе группы людей за суверенитет на международном уровне на фоне развития в Китае «лагерей перевоспитания». Через беседы с жертвами этих лагерей автор говорит о проблеме права и свободы, актуализируя для своей аудитории этот вопрос, раскрывая информацию.

Канат Бейсекеев применяет в фильме «*East Turkistan: право на свободу*» анимацию, через которую, следуя свидетельствам социальных актеров, показывает, что пережили люди в «лагерях для перевоспитания». Фильм помимо информации предоставляет зрителю доказательство того, как подвергаются ущемлению прав люди и как эти люди отстаивают свободу. Влияние фильма на социальный дискурс не менее сильный чем после выхода другого фильма автора «Лист ожидания», в котором Бейсекеев поднимает еще одну важную, но не популярную в массмедиа Казахстана тему – посмертное донорство. В день выхода фильма автор объявил сбор денег для помощи двоим социальным актерам и поднял волну обсуждений в массмедиа по теме. В социальных медиа стали появляться сообщения от пользователей о готовности стать посмертным донором. Однако фильм не является пропагандистским, а скорее расследующим причины почему в Казахстане не развита система посмертного донорства.

Документальный фильм-расследование обращает внимание не только на ранее скрытые темы, но и на то, что не обращают внимания, проводит исследование реальности, чтобы переосмыслить опыт. Официальный канал «Atameken Business Programs/Атамекен Бизнес» В 2019–2020 годах опубликовал цикл документальных фильмов «*Эпоха*», целью которых было ответить на вопрос что объединяет людей, которые родились в разные десятилетия и как повлияла культура, политика и экономические процессы на их мышление. Для этого авторы собрали представителей разных поколений и провояжая их через ключевые моменты десятилетий, определяют их влияние на интервьюируемых.

Документальный фильм был создан при поддержке ТОО «Kazachmys Holding», продюсером и автором сценария которого стал Руслан Идрисов. 11 октября 2019 года вышел первый фильм цикла - «*Эпоха. Девяностые*». 23 ноября 2019 года опубликована вторая часть цикла «*Эпоха. Нулевые*». Четвертый фильм цикла «*Эпоха. Десятые*» дополнен в заголовке вопросом –

«Как прошло десятилетие в Казахстане?». Публикация фильма прошла 4 января 2020 года.

В интернете сегодня наблюдается пик развития пользовательского контента, который сталкивается с конкуренцией и искусственного интеллекта и профессиональных контентмейкеров. Возможностью создавать отдельное СМИ открывает дорогу для профессиональных журналистов и режиссеров вступать в контакт с аудиторией без посредников и можно рассматривать как ответ на конвергенцию и глобализацию. В Казахстане существует ряд массмедиа, существующие только в социальных медиа. К ним относятся YouTube канал «Airan», телеграм-канал «Qumash», YouTube канал «Просто журналистика» и пр.

16 декабря 2021 года на канале «Просто журналистика» был опубликован документальный фильм «12/16/11. Мы думали, что стреляли холостыми», в котором авторы Лукпан Ахмедьяров и Рауль Упоров расследовали причины трагических событий в Жанаозене в 2011 году. По следам воспоминаний и свидетельств прошедших лет, авторы восстанавливают события и передают зрителям информацию, которую не передавали в официальных медиа. Разговоры проходят в домашней обстановке людей, в доверительной атмосфере, однако страх социальных актеров остается. Расследование крепко связано с этикой и законом, потому что отстаивая право аудитории знать факты и информацию из первых рук, автор не может забывать о безопасности, ответственности и проверке достоверности.

О работе с социальными актерами и сложности раскрытия их в интервью рассказывает Ринат Балгабаев – блогер, автор документальных фильмов на авторском YouTube канале. Для автора важно следить, чтобы ответы были полными и информативными, поэтому процесс интервьюирования занимает много времени. Балгабаев признается, что иногда для того, чтобы получить нужный для фильма ответ ему приходится манипулировать во время беседы, наталкивать на ответ. Но это не всегда получается. Также у автора не всегда выходит договориться о разговоре с официальными представителями или людьми, поддерживавшие противоположную авторской мысли. Тут большую роль играет ограничение в свободе слова и самоцензура автора, о чем он также говорит в интервью для исследования. Для социальных актеров также характерна самоцензура, поэтому автор перед интервью подписывает договор о том, что интервьюируемый не против, чтобы его слова были использованы в фильме.

Балгабаев не профессиональный режиссер, но в сфере коммуникации и визуальных медиа он имеет длительный опыт. В период пандемии коронавируса он начинает выпускать документальные фильмы, вдохновленные поведением людей, причины которого он видит в менталитете и воспитании. Ринат Балгабаев говорит о том, что главным стимулом для создания фильмом для него является создавать больше контента с профессиональным экспертным мнением. Таковы фильмы автора «Чем опасен 5G», «Эпидемия» и «Той во время чумы».

«Той во время чумы» – это попытка Балгабаева разобраться, почему люди вместо того, чтобы стараться соблюдать карантин и обезопасить себя и близких, пускаются на авантюры, проводят многолюдные празднования, после которых больницы пополняются больными. Фильм посмотрели более 2 тысяч раз, собрало 299 комментариев. Основа фильма – интервью экспертов: ведущий мероприятий, певец, этнограф, шоумен, продюсер. Автор предлагает варианты ответов через нарраторов, акцентируя их внимание на ключевых цитатах, выводит их на экран. В фильме «Той во время чумы» конфликт немного размазан за счет того, что поисках ответа, автор часто уходит в сторону, что мешает восприятию основной идеи.

Метод интервью в социальных медиа имеет большую популярность и в документальном фильме-расследовании представляет важную часть как возможность предоставить свидетельства зрителю. Возникает иллюзия большого разговора, в котором зритель принимает пассивную роль. Комментарии и возможность делиться фильмом в социальных медиа может превратить пассивную роль в активную, создавая как бы продолжение нарратива в пространстве всемирной паутины. Однако документальный нарратив в социальных медиа быстро меняется, и пандемия на фоне событий внешней политики, при актуальности проблем, исчезает как повестка в социальных медиа.

Для авторов YouTube документальный фильм-расследование имеет привлекательность за счет видимой легкости его создания, однако это иллюзия и просмотр DIY-документальный фильм видеографа и фотографа Глеба Коломийца на авторском канале, следует отметить стремление автора в раскрытии темы, которая имеет большое значение в социальном дискурсе, но при этом не хватает нарративности и художественного переосмысления. Документальный фильм «Наркотики – зло нашего времени» построен по формату телевидения и повторяет клише и ошибки авторов телевизионной документального фильма, который привел ее к кризису. Интервью дублируют информацию, представляют собой поверхностный обзор темы без глубинного исследования, а композиция фильма не оформлена.

Влияние телевизионного формата и иллюзорности легкости создания документального фильма приводит также к тому, что профессиональные журналисты при формировании важной мысли в материале не всегда добиваются качественного документального фильма. Дуэт казахстанских журналистки Асем Жапишевой и блогера Дмитрия Дубовицкого привел к появлению цикла документальных фильмов под общим названием «Почему Казахстан в лидерах по суициду». Фильмы были опубликованы на популярном в Казахстане канале блогера «За нами уже выехали» в 2021 году. Они были созданы на основе ряда глубинных интервью и анимационных повествований, которые были использованы для тактичного освещения темы без упрощения и излишней драматизации. Риторический подход и фактический материал фильма не вызывает никаких сомнений, однако, как и в фильме видеографа Коломийца, журналисты не обратили внимание на построение сторителлинга и упустили из вида нарративные приемы документального фильма.

Больше гармоничного сочетания фактов, риторики, образности и нарратива можно найти в фильмах на YouTube канале «Oila». Еще до того, как издание «Экспресс К» создали проект документальных фильмов, в 2020 году на канале в YouTube вышел фильм *«ВИЧ у детей. Жертвы халатности врачей»*, в котором режиссер Сабина Сексембаева отвечала на вопрос как убрать стигматизацию детей, у которых был диагностирован ВИЧ. Авторы предоставили информацию, на которую могли не обратить внимание аудитория в потоке информационного шума и передавая быт детей, расследовали причины и последствия их стигматизации.

Фильм-расследование опирается на возможности и ресурсы аналитической журналистики и дата-журналистики, потому что именно сбор и анализ больших данных позволяет современной журналистике и публицистике обращать внимание на важные проблемы, которые не всегда выходят на первый план, во-первых, из-за информационной перезагруженности аудитории, а во-вторых, из-за щепетильности телевизионных каналов. Так, например, тема суицидов в Казахстане на телевидении освещается крайне редко, поверхностно и осторожно именно, потому что прямое освещение темы может привести к противоположному явлению – не остановить, а как бы подтолкнуть. Вопрос о том насколько информация может повлиять на выбор аудитории остается открытым, потому что, рассказывая о фейках, авторы таким образом их распространяют; а рассказывая об историях суицидов, авторы рискуют либо перейти в сторону осуждения, либо в сторону замалчивания темы. Оба варианта не приемлемы, поэтому телевидение за такого рода тему в документальном фильме не берется, в отличие от YouTube. Например, два казахстанских автора блогер Дмитрий Дубовицкий и журналистка Асем Жапишева выпустили на YouTube канале цикл фильмов *«Почему Казахстан в лидерах по суициду»*, целью которых было не столько истории людей, которые столкнулись с трагедией или пытались совершить самоубийство, сколько поиск причины в отношениях, условиях жизни и социуме в целом. Фильм базируется на статистических данных, которые показали наличие проблемы, с которой аудитория может быть знакома, но еще не до конца осознает масштаб, а главное причины такого страшного явления.

Таким образом документальный фильм-расследования всегда связан с острой социальной темой и является попыткой в поисках ответа и передаче информации, ранее сокрытой или не освященной в должной мере, потому что замалчивание такой темы приводит к социальным кризисам. Фильма *«Зұлмат»*, премьерный показ которого был в кинотеатрах Алматы, и в 2019 году фильм был опубликован на канале *«Демократиялық Қазақстан/Демократический Казахстан»*, представляет собой одну из первых и смелых попыток говорить о сложной для общества в Казахстане теме. Автор сценария – Жанболат Мамай. Однако слабое представление о сущности документального фильма и поверхностному использованию всего разнообразия приемов языка экрана приводит к тому, что фильм не воспринимается серьезно, как произведение.

«Хроника необъявленной демонстрации»

В 1991 году вышел фильм посвященный событиям 17 декабря 1986 года, когда молодые люди вышли на демонстрацию, чтобы выразить свое несогласие с решением коммунистической партии поставить во главу КазССР Колбина, политика из России, который никак не связан с регионом и не знает его особенностей. В год события демонстрация была объявлена националистским проявлением и осуждалась. Жертвы полицейских и военных погромов замалчивались, участники событий были осуждены и лишены возможности продолжить учебу. Впервые о событии стали говорить только после принятия независимости Казахстана, и фильм Асии Байгожиной был первым объективным расследованием данного события. «Мы хотим узнать и понять, что произошло тогда на площади ...» - формируют задачу авторы фильма (25-26 планы).

Целью фильма авторы ставили максимально подробно восстановить ход событий и найти причины произошедшего через свидетельства участников и жертв. Важной частью фильма-расследования является участие официальных лиц, чьи решения влияли на ход событий. Байгожина использует интервью с Колбиным и Кунаевым на протяжении всего фильма, сопровождая их заявления свидетельствами других людей и цитатами из романа Габриэля Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества».

По словам режиссера идея создать документальный фильм пришла к ней после просмотра фильма «Самое дорогое», с версией которого о причинах и последствиях декабрьских событий она не была согласна. Асия Байгожина находилась в декабре 1986 года в Москве, и по приезду в Алматы была в позиции наблюдателя за переменами, которые происходили в настроении граждан страны. Молодой автор разговаривала с разными режиссерами с предложением создать фильм, который бы рассказал правдивые истории участников события, но не находила поддержку. Несмотря на то, что в массмедиа была объявлена гласность и свобода слова, авторы боялись показаться нелояльными власти. Однако Асия Махтаевна смогла найти поддержку и найти людей, которые помогали съемочной команде находить материал и социальных актёров для фильма.

Важную часть фильма составляет съемка во время допроса официальных лиц, который проводили для расследования декабрьских событий 1986 года комиссией Верховного совета под руководством Мухтара Шаханова. Автор рассказывает, что, получив разрешение на съемку, съемочная команда ставила камеру и снимала все потоком и никто не останавливал их. Таким образом в фильме создается настроение детективного сторителлинга с официальным допросом, очной ставкой и коллизией, связанной с обнаружением вины.

Важную роль в фильме играет звуковое сопровождение и вертикальный монтаж (53–66, 103-109, 200-216, 329-336) с помощью которых авторы передают атмосферу. Важно обратить внимание на то, как авторы выделяют лица людей, участвовавших в событиях, улавливают их эмоции, передают волнение и порывы через музыкальные инструменты. Сопровождающие и перебивающие интервью вставки из хроники дополняют контекстом слова свидетелей, но именно выделенные фрагменты фильма, где важную роль играет

музыка составляют художественную и нарративную составляющую фильма. Таким образом, в фильме-исследовании также могут гармонично использоваться художественные образы как в портрете, однако они не представляют собой его основы как это делают риторические приемы, рассмотренные ниже в данном анализе.

В фильме прослеживается три стороны истории, которые представлены полицией и силовыми структурами, официальными представителями власти и жертвами полицейского насилия. Очень важно, что «Хроника необъявленной демонстрации» получила второе дыхание после событий января 2022 года в Алматы, потому что во многом замалчивание и отсутствие четкой рефлексии о декабре 1986 года повлияли на последствия настоящего. Дважды повторяется цитата, в которой заключается «вопрос» или «проблема» фильма: «Я уверен, что вам это просто приснилось, - твердил начальник гарнизона. – В Макондо ничего не произошло, ничего не происходит и ничего не случится. Это счастливый город» (3 и 532 планы). Повторение в начале и в финале фильма этой цитаты композиционно охватывает нарратив, обращая внимание на замысел фильма. Данный риторический прием работает на внимании аудитории. Представляя цитату в начале, авторы определяют контекст расследования (отношения сторон к событию), используя ее в финале, предлагают зрителям самостоятельно продолжить размышлять. Также в качестве канвы фильма выступают кадры из хроники военного парада, который показывает солдат, представляющих власть людей и колонны населения, смотрящих снизу вверх. Эти кадры выполняют ту же риторическую функцию, что и цитата, только в более расширенном и понятном формате.

Повтор используется авторами и для опровержения официальной версии событий декабря 1986 года. Диалог автора и Колбина о том были ли жертвы повторяется за кадром в 226 плане, где после подробного описания полицейского насилия участниками событий и со стороны жертв, и со стороны полиции, авторы через панораму демонстрируют площадь, где все происходило. Второй раз этот диалог показан в интервью (530–531), в котором видна мимика и жесты Колбина.

При этом в фильме есть глобальный сюжет о насилии и тирании, который связан с другими текстами через отсылки к роману Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Таким образом создается интертекстуальная связь между произведениями, что не может привлечь внимание при исследовании мультимедийных приемов, основой которых во многом является гипертекст.

Закадровый голос связан с кадрами фильма, дополняя их не столько информацией, сколько контекстом. «Хроника, которую вы видите на экране, предназначалась для служебного пользования», - рассказывает диктор, сопровождая кадры с поливающими асфальт машинами, стирающими следы прошедшей демонстрации. По замыслу тех, кто снимал используемые кадры в фильме – демонстрацию 17 декабря 1986 года – широкая аудитория не должна была видеть их, потому что главной задачей было выследить участников, а не запечатлеть историю в памяти пленки. Однако символично, что именно данный

материал стал основой фильма-расследования, восстанавливающего хронику событий, которые старались стереть и замолчать.

Асия Байгожина отметила, что интерпретация моющих машин как образ замалчивания не соответствует заложенному авторами идее, потому что для фильма кадры с машинами были выбраны для перехода от одного времени к другому. Этот пример показателен, потому что несмотря на то, что интерпретация зрителя соответствует общей идее фильма, в саму композицию произведения образ не был включен. При этом нельзя исключать подсознательный выбор автора при создании монтажа фильма, потому что обращает на себя внимание выбор локаций для съемки интервью с участниками событий. Представители силовых структур и власти были сняты в основном в локации кабинетов, замкнутых пространств (39-42, 43-44, 67-78, 82-83, 84-85 и пр.); в то время как жертвы насилия и замалчивания в большинстве своем находятся на открытом воздухе, возле тех мест, где происходили события или у себя дома в комфортной обстановке (33-34; 79-81, 86-102 и пр.). Тут можно проследить небольшой эффект манипулирования и возникает параллель с фильмом Эррола Морриса «Тонкая голубая линия», где автор использует цвет и свет для того, чтобы определить для зрителя протагониста и антагониста истории. Авторы фильма «Хроника необъявленной демонстрации», безусловно, на стороне жертв полицейского насилия, что видно и по цитированию произведения латиноамериканского автора, и по использованию кадров с медленным проездом по фотографиям задержанных и погибших людей (324-328).

Кроме того, по словам Асии Байгожиной, при первом просмотре фильма, она получила замечание от филолога о том, что официальные лица, представители силовых структур, рассказывая о декабрьских событиях называют участников – толпой, в то время как сами участники используют слово – народ. Нельзя сказать, что авторами фильма это было сделано нарочно, но получается четкое противопоставление между разными группами. Риторические вопросы дикторского текста и сравнительный ряд групп дают понять, что авторы имеют определенное мнение по поводу исследуемого события, они поддерживают людей, ставших жертвами насилия со стороны силовых структур. При этом в фильме не наблюдается «обвинительного приговора». Задавая вопросы, авторы дают возможность зрителю делать вывод и самое главное – дают слово тем, чьи голоса долгое время были заглушены идеологической пропагандой.

Каждое интервью сопровождается титрами, в которых дается информация о том, какую должность занимает данный человек на момент съемок, и кем он был в 1986 году. Разоблачая официальную интерпретацию событий 1985 года, авторы сначала дают слово сторонним свидетелям, подтверждающим ее (35–38), а затем дают опровержение словами официальных представителей власти (39–51). Таким образом сталкивая версии произошедшего, и создавая основу для всего расследования. После яркой сцены с представлением людей, запечатленных хроникой, авторы переходят к диалогу между участниками событий со стороны силовых структур (67–78). В противовес версии о том, что

на площади собрались хулиганы, представлено свидетельство о том, что среди людей не было никого с алкогольным или наркотическим опьянением, и что митинг до определенного момента носил мирный характер.

Через интервью со свидетелем авторы переходят к причинам, предоставляя слово важным участникам событий – пенсионеру, бывшему первому секретарю ЦК КП Казахстана Динмухамеду Кунаеву и народному депутату, бывшему первому секретарю ЦК КП Казахстана Геннадию Колбину. Именно смена первого на второго официально стала катализатором народного возмущения в декабре 1986 года.

Риторические приемы заключаются в диалоге, который создает автор в фильме. На заявления Колбина о том, что в декабре 1986 года не было жертв, автор показывает несколько историй – студент, который таинственно погиб в тюрьме; женщина, получившая травму; молодой исследователь, прошедший через полицейское насилие; учитель, осужденная за намерение и потерявшая право на свою работу и пр. На слова о том, что в операции не применялись собаки, автор показывает интервью с кинологами, которые рассказывают, как все было. Опираясь на заявление Колбина о том, что независимая комиссия подтвердила правильность действий и отсутствие нарушения законов (282), диктор за кадром говорит: «В таком случае видимо противозаконным является недавнее постановление президиума совета республики о пересмотре всех уголовных и административных дел участников декабрьских событий» (283-287). Важно отметить каким видеорядом сопровождаются слова диктора – авторы показывают участников событий, кидающих в одну сторону камни, на что ответом служат толпы полиции, бегущие по улицам. Таким образом, битва за истину и справедливость продолжается не только в хронике, но и в информационной интерпретации, в истории и памяти.

Авторы используют не только методы монтажа хроники и интервью, также в фильме присутствует метод провокации, когда авторы организуют диалог в стиле очной ставки в одном кабинете (112–126) и в разных кабинетах как в случае с Кунаевым и Колбиным. После эмоциональных кадров со свидетельствами и вертикальным монтажом авторы предоставляют ряд разных документов, комментируя их с использованием той риторики, которая была на слуху у людей в 1986 году. Таким образом авторы погружают зрителя в контекст и предоставляют возможность посмотреть на события глазами людей не имевших возможности узнать факты.

Авторы фильма исследуют события как на местном, так и на глобальном уровне, потому что цитаты из романа латиноамериканского писателя объединяют все формы возможного волеизъявления народа, на которые правительство отвечает силой и насилием. Таким образом, раскрывая хронику событий, авторы также опровергают старую официальную версию о национализме, указывают на отсутствие корреляции между проявлением воли и национальностью. Описания из романа Маркеса как будто отражают события в Алматы 1985 года.

В финале фильма площадь 17 декабря 1986 года сменяется площадью 17 декабря 1990 года, когда участники событий могли открыто оплакать погибших

и высказать свои переживания. Память как важная часть истории старательно восстанавливается в фильме «Хроника необъявленной демонстрации», что также свидетельствует об исследовательской природе фильма. Автор использует художественные образы, активно применяет вертикальный монтаж в эпизодах, посвященных процессу демонстрации, однако в первую очередь задачей фильма стоит восстановление памяти и справедливости, а не создание образа.

В фильме прослеживается терапевтический эффект за счет проговоренных трагических судеб участников событий, а также принятие в какой-то мере вины и ответственности со стороны политиков и силовых структур. Начальник УВД Семипалатинского облисполкома, бывший начальник политуправления МВД КазССР Мурат Калматаев говорит в фильме: «В общем-то мы видели перед собой нарушителей, наверное. В этом главная вина. Не людей, которые требуют справедливости и со справедливым возмущением вышли, а мы видели просто нарушителей. А нарушителей надо пресекать» (114-119).

Авторы фильма на протяжении 30 лет занимались продолжением фильма-расследования, который по словам Асии Байгожиной не мог выйти по разным причинам, в том числе, потому что одним из интервьюеров было поставлено условие, что фильм выйдет только после его смерти. Важной чертой фильма-расследования является помимо первенства риторической функции, также социально-политическое влияние, которое оказывает он на общество и социополитический дискурс. В условиях цензуры и самоцензуры развитие фильма-расследования невозможно, поэтому социальные медиа, позволяющие авторам документального кино сегодня быть независимыми, влияют на развитие данного рода.

Исходя из анализа фильма «Хроника необъявленной демонстрации» можно сделать вывод о том, что в переломные политические и экономические события, документальный фильм-расследования представляет возможность начать социальный дискурс на всех уровнях. После премьеры фильма, на который были приглашены видные деятели искусства и политики, зрители сами организовывали встречи, и как рассказывает Асия Байгожина, на следующее утро после показа премьеры, она стала получать телефонные звонки с благодарностями и упреком.

Важную роль в понимании документального фильма-расследования имеет источник информации. В случае с Асией Байгожиной материалы съемки демонстрации были получены через Верховный совет по расследованию декабрьских событий 1986 года, но выносить материалы было запрещено, поэтому авторы пустились на хитрость, и смогли скопировать пленку, ставшую основой для фильма. В цифровом информационном сообществе доступ к большим данным становится все более доступным, что создает базу для создания документальных фильмов-расследований. Современное направление в журналистике – датажурналистика, развиваясь, дает новый стимул к росту и развитию риторических приемов для документальных фильмов-расследований, основных на данных и подсчетах.

Документальный фильм-расследование «Хроника необъявленной демонстрации» представляет собой соответствующую названию форму, в которой сохраняется баланс представления, авторская позиция и прослеживается течение, построение мысли автора; целью которого было расследовать природу событий, произошедших в прошлом. Влияние фильма на изменения в общественном самосознании можно проследить через популярность, которую он обретает в 2020-х годах, когда картина появилась в свободном доступе на YouTube и вызывает дискурс вокруг формирования гражданской активности в стране.

«Петь свои песни»

Среди молодых режиссеров в Казахстане особую роль занимает Катерина Суворова в силу своей медийной активности и популярности за счет фильмов, отмеченных на международных фестивалях и транслирующийся на международных площадках. Суворова представитель «creative documentary», но при этом в отличии от своих коллег открыта для аудитории и стремится расширять влияние документального фильма. Прецедент популярности режиссера в первую очередь связан с ее активной работой как продюсера над своими картинами, над постоянным поиском возможностей и ресурсов делать свое дело, поэтому фильм «Men Sen Emes» может характеризовать и своего автора.

Екатерина Суворова опубликовала в 2019 году на YouTube канале Juz Entertainment документальный фильм «Men Sen Emes (Петь свои песни)» о казахстанском музыкальном коллективе «Ninety One», который в начале своей карьеры переживал травлю со стороны общественности. До публикации фильм участвовал в международном фестивале Clique Film Festival. У фильма *два названия*, которые при этом не являются прямым переводом, что в полной мере соответствует времени и тенденциям в медийном пространстве Казахстана. Название на казахском языке цитирует песню исполнителей, на русском языке – передает суть послания группы: «петь близкие по духу песни». Один из участников группы говорит о том, что в Казахстане должна быть музыка разных направлений и жанров, что резонирует с мнением одной из социальных актрис, выступающей против группы. По ее мнению, музыка должна соответствовать определенными ценностям и культуре. На конфликте мнений автор строит свое расследование.

Целью фильма было понять причины негативного восприятия группы, поэтому важным социальным актером стала девушка, организовавшая группу людей, целенаправленно мешавшим развитию группы. При этом автор не занимает чью-то сторону, а старается объективно передать ход событий и давать в равной мере слово разным сторонам конфликта. На произошедшие события предоставляют свою точку зрения музыканты, их поклонники, их не поклонники и эксперты из разных областей, которые так же, как и авторы пытаются разобраться в природе агрессии к непохожему и нестандартному. Если бы Катерина Суворова акцентировала внимание только на группе фильм не получил бы такого распространения в социальном дискурсе как это происходит сегодня, потому что в 2022 году отношение широкой аудитории к

группе Ninety One уже сформировано, оно положительное. Группа представляет гордость страны как геобренд. Однако автор создает не портрет группы, а занимается исследованием негативного отношения и конфликта. Важной частью фильма является съемка клипа группы, в котором ключевую роль играет уличная драка.

Фильм поделен на несколько блоков, каждый из которых начинается с полиэкрана, на котором автор передает информационную повестку, связанную с группой, которая в принципе и стала катализатором заинтересованности автора к теме (4, 86, 167, 176, 583). В подтверждение существования информационного давления на группу автор предоставляет зрителю вырезки из телевизионных роликов, через которые проявлялась травля на членов группы из-за их внешнего вида и стиля музыки. Накладывая один видеоролик на другой, автор использует полиэкранный экран, создавая этим напряжение, которое можно сравнить с ощущением прессинга, а также эффект «снежного кома», когда одни нападки накладываются на другие и создается информационный шум, за которым уже ничего не понятно.

Композиционно фильм представляет собой своеобразный путь группы от примерки до сцены. Автор снимает процесс подготовки группы, процесс съемки клипа, снимает как встречаются группу поклонники, как готовятся к концерту фанаты, как группа встречается с поклонниками и раздает автографы, и в финале группа выступает на большой сцене перед тысячной аудиторией. Таким образом автор показывает информационное и эмоциональное восприятие группы людьми вокруг. Создается эффект непрерывного проживания автора рядом с группой, при этом идет активное расследование причин: интервью с социальными актерами, экспертами, членами группы. Параллельная подготовка артистов и их поклонников к концерту создает ритм, на который накладывается музыка группы.

Основным методом фильма является интервью, которое автор сопровождает видеорядом с группой. Интервью с экспертами о поколении Z сопровождается изображениями девушек, ожидающих выступления группы. Тут озвучиваются версии о том, почему между людьми одного поколения могут быть противоречия в ценностях. Эксперты выделяют новую городскую казахскоязычную молодежь, которые нуждаются в соответствующем контенте, и в то время как одни готовы к экспериментам, другие предпочитают сильно не менять культурную сердцу. Обсуждение причин неприятия внешнего вида группы сопровождается сценой подготовки к выходу на сцену. Вопросы казахской идентичности обсуждаются на фоне кадров со встречей поклонников и группы.

Через экспертное мнение автор предоставляет зрителю определять свое собственное мнение. Эксперты затрагивают темы конфликта поколений, языковую культуру в Казахстане, гендерные вопросы и влияния глобализации. Ритм фильма сохраняется за счет того, что автор не разделяет кадры с интервью и наблюдением. В одних сценах такое сочетание строится по принципу иллюстрации мысли интервьюируемого. Так, когда эксперт Анатолий Черноусов (переводчик, востоковед, гражданский активист) говорит о том, как

члены группы меняют нормы мужественности, автор использует кадры с музыкантами в раздевалке, где они свободно общаются, готовятся к выступлению. В других сценах автор сочетает мнение экспертов и кадры с музыкантами по принципу дополнения смысла. Когда музыканты идут на сцену через длинные коридоры, зритель видит и слышит оценку симпатии зрителей к группе со стороны экспертов тюрколога Айман Кодар и медиаисследователя Молдияра Ергебекова. Они говорят о значении маскулинности в патриархальном обществе, о том, что группа выбивается из общего представления о стереотипах. Автор создает третий смысл, заключающийся в том, что во время длительного перехода из зоны личной, внутренней в примерке, молодые ребята переживают метаморфозу и выходят на суд общественности, которая не принимает их в рамках стандартного представления о мужчине.

Перед тем как автор обращается к группе, она показывает студентку Багымжан Береке, которая продает игрушки по городу. Веселая и открытая девушка привлекает прохожих, легко вступает в разговор со всеми, и рассказывает, как она организовала сообщество чей целью стало требовать отмены концертов группы «Ninety One». Автор следует за девушкой, снимает ее в привычной обстановке, следит за тем, как легко и непринужденно Багымжан общается с людьми. Разговор с противницей группы развивается на протяжении всего фильма и в нем не наблюдается негативной оценки автора, которая дает возможность отстоять свою точку зрения социальной актрисе. Однако в финале Багымжан приходит к выводу о том, что не важно кто какую музыку поет, потому что важно быть просто человеком.

Участники группы во время подготовки рассказывают о том, как отменили их концерт прямо перед выходом на сцену. История конфликта проходит через фильм и получает свое решение в выступлении на сцене группы. Несмотря ни на что исполнители работают над клипами, выступают встречаются с поклонниками. Волна нетерпения закончилась тем же, чем завершается разговор с Багымжан.

Второй социальный актер в истории – Амангельды - поклонник группы, который рассказал, как музыка группы изменила его представление о жизни, сделала более терпеливым и понимающим. Студент медицинского университета рассказывает о том, как переезд из города Талдыкоргана, где по словам молодого человека живут одни пенсионеры, в Алматы расширил его взгляд на многие вещи. Противопоставление девушки противницы группы и юноши – поклонника является правильным решением автора, потому что в другом случае мог возникнуть риск подтверждения стереотипного представления о boysband как об интересе только для девушек. Весь фильм – это своего рода заявление против стереотипов и ограничений, поэтому решение подбора социальных актеров из разных групп можно считать продуманным.

Через студента Амангельды зритель знакомится со взрослой поклонницей группы, которая готовится на концерт – покупает подарки для членов группы, идет в салон красоты. В разрезе коллизии о проблеме отношений поколений социальная актриса старшего поколения является для автора аргументом в

сторону серьезности и заслуженной симпатии в адрес музыкантов. Понимая свою исключительность, женщина помогает автору разрушать стереотипы и создавать прецедент для широкой аудитории.

Помимо участников группы в расследовании причин негативного отношения к «Ninety One» автору помогает продюсер группы. На 21-й минуте фильма он рассказывает о том, как создавалась группа, о ее названии и о том, как группа переживала травлю. Участники группы символизирует молодое поколение независимого государства, свободное от влияния стереотипов прошлого и готовое создавать новое направление в музыке. Такое раскрытие сущности группы создает понимание, что в данном фильме группа представляет собой не просто бренд, а образ, тип молодых людей. Важная часть фильма – это взаимодействие группы и продюсера. Во время разговора о стиле и идеях группы, которая не хочет существовать под диктовку (403–409) автор наблюдает за отношением в группе. Продюсер выступает в роли наставника группы – камера располагается под нижним ракурсом, линии взглядов сходятся на нем.

Фильм строится на доверительной беседе даже там, где автором планировались сенсационные сцены. На 43 минуте автор вставляет телефонный разговор с продюсером, в котором по плану должен был быть разговор с чиновником, но по просьбе самого продюсера этот разговор заменен на обсуждение угроз в адрес группы без упоминания имен. Этот пример также можно рассмотреть, как прецедент самоцензуры, но только не со стороны автора, а со стороны социального актера. Катерина Суворова выбирает оптимальный вариант, раскрывая зрителю как планировалось и как получилось, что в итоге не снимает напряжения со сцены, а делает ее еще более тревожной и важной в разговоре о нетерпении и тоталитарного стиля коммуникации в обществе Казахстана.

Позиция автора на стороне прогресса и изменений, поэтому несмотря на то, что в фильме есть социальные актеры – представители консервативной точки зрения на музыку, симпатия автора выражается в представлении музыкантов, их влияния и оценки происходящего. Катерина Суворова не влияет на музыкантов, рассаживая их под определенным углом, а дает сидеть в удобном для них месте и в удобной позе. Члены группы общаются в поклонниками открыто, внимательно слушают их, фотографируются и выглядят счастливо. В череде представления важности группы для их слушателей центральное место играют планы, где перед концертом поклонники группы наизусть поют песни «Ninety One» (542–549).

Безусловно в фильме имеется построение образа группы как бренда, и артикулируется план исполнителей на создание отдельного музыкального течения, но именно отношение аудитории становится предметом расследования фильма. В финале и социальные актеры и участники группы получают возможность подвести итог сказанному, и приходят к выводу о том, что о вкусах не спорят и нужно делать свое дело с любовью и сообщая. Фильм опубликован на YouTube канале группы, а также до этого участвовал в международных фестивалях, таким образом фильм развивает дискурс о развитии не

музыкальной индустрии в Казахстане, но и в целом будущего целого поколения, в котором есть свободные люди, готовые самостоятельно думать и принимать решение. Катерина Суворова в своем расследовании обращает внимание на необходимость свободы для развития творчества.

Пример фильма «Men Sen Emes» демонстрирует важность продюсерской работы для документального кино, потому что через популярность музыкального коллектива и резонанс скандального события Катерина Суворова провела расследование важного вопроса, влияющего на будущее поколения. Документальный фильм-расследование в большей мере влияет на социальный дискурс за счет столкновения сторон и предоставлении авторов возможности для построения диалога. Фильм Катерины Суворовой понимает вопросы урбанизации, независимого мышления, творческого и свободного управления, разрушения стереотипного мышления.

В фильме четко прослеживается риторическая функция языка экрана через построение формы. Тезисы представляются через экспертов, четко формирующих идеи и имеющих компетенцию в той сфере, о которой ведут речь (этос). Автор прислушивается к разным голосам, предоставляя возможность высказаться как поклонникам группы, так и ее противникам, что в большей степени является ключевой точкой конфликта, но также и является многоголосьем для раскрытия важных тем для фильма – жителей города, жителей села, молодого поколения, старшего поколения, консервативно настроенных людей и либералов. Во многом доказательства разных сторон конфликтов строятся на пафосе, отраженном через музыку, попытки доказать правоту, ориентируясь на оценку и субъективном мнении. Однако это не влияет на общий посыл фильма именно по той причине, что автор делает акцент на другие проблемы – влияние общества, эмоциональное насилие и поиск индивидуальности. Фильм построен логически, Катерина Суворова постепенно погружает зрителя в центральный вопрос фильма и дает возможность исходя из всего предоставленного материала в фильме делать выводы и ответить на него самостоятельно.

Фильм-расследование в информационном обществе – это не только возможность разложить данные и предоставить аудитории возможность услышать о проблеме, начать дискурс, но и, судя по фильму «Men Sen Emes» – творческое исследование, осмысление реальности, в которой существует автор. В отличие от фильмов-расследований переломных 80–90 годов XX века, когда «политический фильм» пытается начать развитие гражданской активности и политической дискуссии, в XXI веке молодые авторы предлагают смотреть шире и глубже, акцентируя внимание не столько на политические, сколько на культурно-социальные вопросы, обсуждение которых может подтолкнуть к позитивным изменениям в обществе. Катерина Суворова обращает внимание аудитории на важность развития индивидуальности в обществе, и расследуя этот вопрос, раскрывает ряд взаимосвязанных конфликтов.

«Supreme Law»

Проект диджитал автора Катерины Чижек (Katerina Cizek) «Supreme Law» рассказывает историю появления конституции Канады с точки зрения пяти

знаменитых канадских блогеров, которые выступают представительствами пяти сторон, участвовавших в дебатах в 1981 году.

Интерактивный документальный фильм создан в сотрудничестве с Центром конституционных исследований Канады. Автор - двукратная обладательница премии «Эмми», лидер в области цифровых документальных фильмов и совместного творчества, работающая на новых медиа-платформах. В описании фильма указывается на ретро-визуальную эстетику из-за саундтрека, состоящего из мелодий, которые были популярны в 80-х годах в Канаде. Стилистика 70-80-х в интерактивном фильме воспринимается так же, как фантастическое допущение в «1986 digital».

На первой странице пользователь видит в верхней строке кнопки для получения большей информации о проекте, возвращения на платформу NFB, выбор языка, изменение формата и социальные медиа. Нажимая на кнопку «Start», пользователь видит интро, трейлер фильма. После этого открывается главная страница со следующими функциями: просмотр дополнительной информации (кто участвовал в дебатах, о проекте, исторические справки), смена субтитров (французский или английский), регулировка звука, расширить или уменьшить экран, поделиться в социальных медиа, выбор точки зрения, меню. Фильм нелинейный. Видео перелистывается автоматически, но у пользователя есть время и четкая навигация для самостоятельного выбора - какой блок в какой момент просмотреть. Проект открывается только на компьютере. Каждое видео длится от 6 до 8 минут и разделено на пять блоков, отвечающих на пять вопросов: «Почему?», «Кто?», «Когда?», «Что?» и «Что сейчас?». Вопросы в интерактивном документальном фильме являются узлами в схеме, через которые автор объединяет истории из разных эпизодов в единый нарратив. Пересечение социальных актеров, кадров, единый стиль и одна схема также объединяет разные эпизоды.

Вопрос, который ставится в трейлере фильма – как повлияли разные группы людей на главный закон в Канаде? Центральное событие фильма – это ноябрь 1981 года, когда была принята Конституция. Режиссер дает слово пятерым важным группам, формирующим современное общество Канады, чтобы они рассказали, как проходило это событие с их точки зрения и как изменились отношения в стране из-за этого. Эти группы – официальная точка зрения, которую представляет комик Jus Reign, у которого около миллиона подписчиков на YouTube; точка зрения женщин – блогер Rachel David, 20 тысяч подписчиков; точка зрения провинции Квебек, которая не подписывала соглашение о Конституции – блогер Emma Bosse, около 300 тысяч подписчиков; точка зрения коренных жителей Канады – блогеры Shauna и Shannon Baker (The Bakers Twins), 139 тысяч подписчиков; и точку зрения западных провинций Канады – блогер Alayna Joy (Miss Fender), более 400 тысяч.

В постмодернистском тексте нарратив с использованием разных точек зрения на одно и то же событие используется довольно часто. Начиная с фильма «Расёмон» 1950 года, множественность взглядов используется и в кино. Катерина Сизек применяет постмодернистский подход в своем фильме, который в свою очередь отражает не только философию существования разных

реальностей в зависимости от восприятия мира, но и подтверждает принцип демократии и поддерживает риторику полифонической дискуссии общества. Таким образом форма и содержание соответствуют друг другу.

Автор использует стилистику YouTube блогинга: клиповый монтаж, джампкат и постановочные кадры, что поддерживает доверительное отношение между пользователями и знаменитыми в Канаде блогерами. Задача нарраторов в документальном фильме состоит не только в повествовании, но и в формулировке послания о значении Конституции для своей группы. Не все сообщества остались удовлетворенными после 1981 года, и автор фильма это не скрывает, давая полную свободу для самовыражения своим социальным актерам.

Помимо единой структуры каждый эпизод фильма (отдельный взгляд на событие) имеют похожие фоны, на которых появляются блогеры. Rachel David и The Bakers Twins начинают свои истории с одинаковой локации, интерьера кухни; все блогеры появляются возле карты Канады, используя ее по-разному, но всегда автор переносит на нее анимацию или накладывает видео.

Автор распределяет информацию так, чтобы пользователю было удобно сравнивать точки зрения, и в случае необходимости вернуться к другому эпизоду или глубже погрузиться в материалы. После эпизода с коренными жителями Канады блогеры обращаются к пользователю с просьбой подробнее изучить материалы и жестом показывают, где именно в пространстве экрана компьютера находятся дополнительные материалы. Таким образом, в фильме «Supreme Low» автор, несмотря на то что не присутствует в кадре, через дизайн управляет процессом познания пользователя.

Самые распространенные мультимедийные приемы, которыми пользуется автор фильма – это наложение видео друг на друга (мультиэкспозиция) и разделение экрана для иллюстрации слов блогера (мультиэкран). Анализируя «Supreme Low» как пример интерактивного документального фильма-расследования, обратимся к тезису о слоях в цифровом монтаже. Дигитализация позволяет создавать многослойные кадры, при этом может произойти возникновение новых смыслов. В «Supreme Low» наложение слоев имеет несколько задач. В первую очередь это иллюстрация к сказанному рассказчиком. Во-вторых, сохранение ритма и прием удивления, аттракциона для зрителя.

Мультимедийные приемы в фильме использованы для построения диалога. Блогеры взаимодействуют с материалами, за счет этого создают настроение. Emma Bosse строит свой отрывок по форме «вопрос-ответ». Блогер с помощью различных масок в Instagram сторис создает образы разных людей и записывает вопрос, на который сама же дает ответ в кадре, при этом пользователь видит оба изображения на экране. Наложение видеоряда как фона активно используется в эпизоде Miss Fender, которая через спортивную метафору рассказывает о том, как Западные провинции Канады добивались равных прав.

Документальность «Supreme Low» заключается не только в соответствии рассказанных историй действительности через документы (фотографии, видео,

документы), но и через реальность и откровенность нарраторов, которых аудитория Канады знает и доверяет, потому что все они рассказывают о себе в блогах, ведут дневники своей жизни и сопровождают своих подписчиков как собеседники на протяжении многих лет. Виртуальная коммуникация с блогерами становится основой фильма, подтверждающая реальность происходящего в кадре.

В эпизодах есть и особенности каждого блогера. Emma Bosse разделяет ключевые тезисы танцем, поддерживая эмоциональные настрой своего повествования. Лайфстайл-блогер применяет формы YouTube блогинга. В начале и в финале эпизода блогер рассказывает в формате «make up tutorial», когда блогер перед камерой рассказывает о чем-либо и при этом наносит макияж. Поддерживая свой стиль повествования Emma Bosse, обращается к аудитории фильма так же как она делает это в своем блоге. Таким образом сохраняется доверие и реальность происходящего в кадре.

Персонафикация как прием передачи истории с позиции определенной личности в истории применяется блогерами через отсылки в образах, а также сценами с проигрыванием ключевых моментов. В эпизоде Rachel David задействован блогер Jus Reign, который проигрывает роль Премьер-Министра в диалоге с министром по делам женщин Judy Egola. Сцена с диалогом имеет еще одну особенность, характеризующую социальные медиа: наложение на видеоряд голоса (липсинг) Rachel David. Это один из приемов для коротких видео в социальных медиа. Таким образом оба персонажа в постановке сцены говорят одним голосом и не прерывается единство повествования.

Emma Bosse и Miss Fenderг повторяют ключевые сцены из своих историй через наложение видео: на фоне пользователь видит видео из архивов, а на переднем плане появляется блогер, повторяющая слова и движения. Через такой прием блогер представляет единое мнение и позицию с персоной, представлявшей в 1981 году его сообщество. The Baker Twins не используют мультимедийные приемы для персонафикации своей истории, потому что их героиня была приглашена в студию для съемки. Это единственный эпизод, в котором используется интервью, но не в стандартной форме, а как часть повествования. Перед тем как поставит реплику героини, автор вносит контекст, дает блогерам рассказать, когда, при каких условиях говорила героиня и затем вставляет кадры с интервью. Получается структура прямой речи на письме.

Цитата как аргумент и доказательство используются в фильме по-разному, через мультимедийные приемы. Emma Bosse, упоминая о сложных отношениях между премьер-министрами Канады и Квебека, сидит возле стола с телевизором модели 70-х, в котором пользователь видит фрагмент архивного видео, которое будет включено следом. В этом фрагменте премьер-министры высказывают разные позиции о независимости Квебека. В данном случае цитирование выступает как доказательство слов блогера.

«Supreme Law» нельзя назвать просто образовательным материалом, хотя в нем имеются просветительские элементы, информационные блоки и дополнительные материалы для более глубокого расследования вопроса. Кроме этого, авторы предоставляют дополнительные возможности для учителей,

размещая в открытом доступе планы для занятий со школьниками 7–12 классов. В трейлере фильма, который включается при первой загрузке фильма, блогеры начинают с того, что, если кому-то кажется, что история Канады скучна, это не так. Рассказчики перечисляют сравнения, среди которых спорт, «Игра Престолов» и история предательства. Этот интерактивный документальный проект является фильмом-расследованием именно, потому что каждый из создателей фильма, представляющий определенную сторону, изучает и то, как было в истории, и исследует как прошлое влияет на настоящее и что можно прогнозировать в будущем.

Фильм-расследование подталкивает аудиторию не только на самостоятельный поиск дополнительной информации и формулировку своей личной позиции по какому-либо вопросу, но также создает для аудитории прецедент и факт для развития социального дискурса по важным для общества вопросам. Следует обратить внимание, что в интерактивном документальном фильме-расследовании несмотря на политическую тему важную роль играет продолжение традиций и отстаивания позиций определенной группы. Какой бы режим просмотра фильма ни выбрал пользователь, в итоге он услышит все точки зрения и погрузится в разный контекст происходившего события. Таким образом, в «Supreme Low» пользователь даже еще в большей степени взаимодействует с материалом, чем в фильме Катерины Суворовой «Men Sen Emes».

Подводя итог анализа вида документального фильма-расследования, можно сформировать следующие тенденции в массовых медиа, под влиянием которых развивается:

- телевизионный репортаж, в частности в развитии таких форматов как журналистское расследование и журналист меняет профессию. Данные форматы внесли в документальное кино процесс научного и исследовательского опыта, умение соотносить риторические приемы с нарративными таким образом, чтобы не только информировать и убеждать, но рассказывать историю и развлекать;

- инфотеймент, который поменял отношение аудитории к содержанию массмедиа. Современная аудитория с клиповым мышлением диктует авторам условия трансформации – фильмы не должны быть сложными для восприятия, в них необходимо сохранять динамику и при этом создавать каждый раз что-то новое в форме или в содержании таким образом, чтобы аудитория обсуждала фильм как можно дольше. Чем больше документальный фильм стимулирует информационных поводов, тем лучшим, тем самым автор обеспечивает длительное внимание быстро переключающейся аудитории и остается на слуху;

- гражданская журналистика, которая за годы своего развития привлекла к массмедиа сотни независимых авторов, среди которых сформировались гражданские активисты и специалисты в отдельных сферах, готовые проводить расследования и предоставлять в форме документального фильма новый полезный контент для аудитории, не всегда на достойном уровне, но практически стабильно с качественным ростом;

– новые технологии и мультимедийные приемы, которые дают возможность предоставлять не только яркие образы для фильма, но и возможность пользователям напрямую обращаться к источникам и проводить фактчекинг. Также применение мультимедийных приемов соответствует реальности, в которой живет пользователь социальных медиа.

– интервью как один из важных методов съемки документального фильма-расследования может быть представлено через разные приемы, в том числе через мультимедийные приемы, в природе которых лежит интерактивность и гипертекстуальность.

Исходя из результатов анализа фильмов-расследований, можно предложить для рассмотрения его как отдельного рода, для которого характерны погружение в историю автора («я расскажу о вас»), акцент на риторические функции языка экрана и поиск ответа на вопросы «Почему происходит (происходило)?» и «Какие последствия и связи имеет?».

3.3 Взаимоотношения автора, зрителя и социального актера в фильме-опыте («В темноте», «Милана», «Otherly»)

Развитие жанра репортажа на телевидении дал начало использованию метода эксперимента – то есть фиксирование опыта в специально созданных условиях. Авторы для достижения цели показать жизненный процесс таким каков он есть на самом деле не всегда находят истории в том виде, в котором планируется фильм, поэтому методы эксперимента или провокации позволяет направить «сюжет» в том направлении, через которое будет видно, что является прямым изображением жизни. Реалити-шоу, которые сформировали современное телевидение, также стали последствием развития жанра репортажа, потому что именно журналисты специально внедрялись в закрытые группы, чтобы показать личный опыт, а роль журналиста, меняющего профессию, стала форматом телевизионной программы. Авторы документального кино используют эксперимент и провокацию в современном документальном кино, так как это позволяет с одной стороны держать события под условным, но все же контролем, с другой стороны – создает эффект неожиданности для создателей фильма и заставляет внимательно наблюдать, потому что история может повернуть совсем в другое русло.

Таким образом, автор имеет максимальное влияние на развитие сюжета и работает с реальностью, создавая тем самым на экране картину опыта наблюдения и опыта переживания с социальным актером определенной ситуации. Так как не всегда такого рода фильмы строятся только на методе наблюдения, можно предложить для рассмотрения такое понятие как документальный фильм-опыт, то есть цель такого рода фильмов создать на экране «окно» в мир социального актера для зрителя, чтобы он мог пережить чужой опыт и сделать выводы для себя без подсказки автора фильма.

Фильм-опыт – это документальный фильм, направленный не на создание образа или разрешение вопроса, а на отражение жизненной истории, которая имела место быть. Если в случае с портретом необходим авторитет личности или социальная значимость группы, профессии, времени или места; а в случае с

фильмом-расследованием поиск справедливости и поднятие острых вопросов, то для фильма-опыта важен факт существования, происшедшего события и истории в кадре. Фильм предъявляет опыт жизни отдельного человека, который может как быть в кадре, так и находится за кадром.

Документальный фильм-опыт – это опыт, которым автор делится с аудиторией через формирование истории таким образом, чтобы не просто создать условия для сопереживания, но и подтолкнуть его к саморефлексии. В документальном фильме Мадины Мустафиной «Еще чуток, мрази» главная героиня проживает сложные для ментального и физического здоровья месяцы. Ее поступки, поведение и эмоции могут вызывать разное отношение со стороны аудитории, однако опыт знакомства и сопереживания позволяет проникнуться и понять героиню, радоваться финальному достижению, к которому она приходит. Тут очень важна саморефлексия аудитории, то есть понимания того, как восприятие самого себя влияет на поведение и цели личности.

Автор-нарратор в фильме Мадины Мустафиной как будто бы не существует, предоставляя людям в кадре жить своей привычной жизнью. Однако камера находится рядом даже когда герои этого не хотят или не видят. Перед важным звонком героиня фильма «Еще чуток, мрази» спит, а камера уже находится рядом в ожидании. Рассказчик – это важная составляющая фильма-опыта, потому что именно через субъективную камеру зритель видит объективную реальность такой какая она есть, оформленную в эмоциональную историю, которой можно и нужно сопереживать.

Фильм «Еще чуток, мрази» опубликован 14 января 2016 года. Фильм описан автором следующим образом: *«Героиня картины – современная 18-летняя девочка Женя, не обремененная социальными обязательствами. Как типичный носитель молодежной субкультуры, она не наделена особыми талантами и живет обыкновенной жизнью взрослеющей провинциальной девушки: любит танцевать, встречается с парнями, учит подруг целоваться. В общем-то, ни нормами поведения, ни манерой речи, ни желанием нравиться, ничем другим она не отличается от тысячи других девочек. Кроме одного: девочка Женя на самом деле – мальчик».*

Факт для фильма-опыта является не совершенное событие, а фиксация действительности. Зрители узнают об истории от рассказчика непосредственно с кадра – переживая похожие эмоции. Непосредственная реальность кадра создает эффект погружения в действительность. Большое значение для формирования данного рода также сыграли метод киноправды и видоблогинг. Авторы 60-70-х годов показали, что документальное кино не обязательно должно решать глобальные проблемы человечества, но может быть историей одного человека и его переживаний, в которых конечно отразится и время, и проблемы, но в центре фильма будет именно опыт, переживание, опыт того, что все происходившее – это правда.

Видеоблогинг, развившийся в период расцвета видеоплатформ и социальных медиа оказал непосредственное влияние на фильм-опыт, потому что именно блогеры разработали виды селфи съемки, влогов и пранков – провоцирование людей. Влоговые записи и непосредственное участие в

события автора-оператора определило развитие фильма-опыта на YouTube как одного из рода документального кино. Безусловно влог повлиял на форматы телевизионный, однако в отличии от фильма-расследования, у фильма-опыта нет сходных телевизионных жанров или направлений в нон-фикшн.

В 2013 году продюсер Алексей Пивоваров и режиссеры документального кино Павел Костомаров и Александр Расторгуев видели в цифровой среде надежду на развитие документального фильма как новой формы социального объединения. Созданные ими два проекта – «Срок» и «Реальность» были направлены на создание документальных фильмов на основе видео, которые снимали сами социальные актеры. В замысле создателей проектов обычные люди снимали себя на камеры смартфонов или специально предоставленную им аппаратуру, а профессиональные режиссеры укладывали получившиеся материалы в эпизоды бесконечного сериала о жизни людей.

На сегодняшний день у проекта в YouTube 109 тысяч подписчиков, самое просматриваемое видео имеет более 5 миллионов просмотров. Важными для документального кино результатами проектов стали полнометражные фильмы о жизни и судьбе оппозиционеров России «Срок» (2014 год, режиссеры - авторы проекта), «Мой друг Борис Немцов» (2016 год, режиссер – Зося Родкевич) и фильм в память об одном из основателей проекта «rastorgiev» (2021 год, режиссер – Евгения Останина).

Видео, которые залиты в социальные сети проекта «Реальность» представляют собой либо политические заявления и реакции людей (самый просматриваемый ролик «Сорвать маску Путина. РеальностьНовости»), либо наблюдения за разными людьми в их обыденной жизни (Алга - РеальностьФильм). Проект продолжает скромно существовать усилиями авторов. На YouTube канале рубрикация выглядит следующим образом: РеальностьФильм, РеальностьЛетняя школа, РеальностьНовости, РеальностьДокумент. Для каждого режиссера создан плейлист в его работах, а также есть плейлисты «наука», «хоррор новости», «Немцов», «Казахстан», «Украина» и пр.

Создатели проекта были нацелены создавать сериал о жизни людей, показывать ее такой, какая она есть и вести трансмедиа-проект, транслируя серии и в интернете, и по телевидению. На данный момент существуют страницы в социальных медиа, однако проект в полной мере себя не оправдал, в первую очередь, потому что двое из основателей проекта его покинули – Алексей Пивоваров перешел в авторский проект «Редакция», а Александр Расторгуев был убит в командировке.

Преследование правительством Павла Костомарова привел к закрытию предыдущего похожего проекта «Срок». Переход от идеи проекта к личностям его создателей привел к затуханию «Реальность», и на сегодняшний день проект существует силами и инициативой команды, которую собрал Александр Расторгуев. Финалом проекта «Срок» стал полнометражный фильм. На полнометражный фильм «Реальность» собирали деньги по краудфандингу, собрали только 16% от запланированной суммы.

У проекта нет четких регламентированных правил съемок, каждый автор создает фильмы, документы и новости так как считает нужным. Общей чертой для видеоматериалов проекта «Реальность» является присутствие автора как наблюдателя в истории. Несмотря на то, что режиссер стоит за кадром, он не просто присутствует в событии как свидетель, но и принимает в нем участие. Таким образом стирается граница между объективностью и субъективностью человека в кадре.

Социальный актер имеет влияние на то, как он будет показан в кадре, на то, что услышит и увидит зритель. Также в первые годы в проекте присутствуют фильмы, созданные полностью на материале, который снимали сами социальные актеры. Опыт использования метода съемки самим человеком в кадре был апробирован Александром Расторгуевым и Павлом Кастомаровым в фильме «*Я тебя люблю/ Я тебя не люблю*», а также активно применяется на курсах документального кино Марины Разбежкиной.

Идея создавать документальное кино, в котором ведущую роль будет играть реальность, а автор фильма будет только следовать ей сталкивается с непониманием со стороны аудитории. Среди выпускников Разбежкиной не много режиссеров, которые продолжают работать в сфере кино, для большинства создание фильма рассматривается как терапия, потому что ученики выбирают снимать документальное кино про себя или про родных. Однако, учитывая успехи других учеников и рост влияния социальных медиа, перспектива у фильма-опыта в сетевидении имеется. Необходимо рассмотреть сильные и слабые стороны рода, чтобы развивать его.

На телевидении схожими с фильмом-опытом можно назвать только новостные программы, в частности такой жанр новостного сюжета как без комментариев, однако новость как формат телевизионного вещания направлена, как и научно-популярный фильм на информирование аудитории для принятия решения, в то время как фильм-опыт это возможность пережить эмоции, чужой опыт. Автор фильма-опыта использует видеоизображение как автор нон-фикшн рассказа работает с документами, то есть это не столько доказательство того, что событие имело место в действительности, потому что в таком случае тут преобладали бы риторические приемы языка экрана; сколько возможность погрузить зрителя для переживания и понимания сути события.

Основными методами съемки фильма-опыта являются эксперимент, провокация, кинонаблюдение и привычная камера, однако могут быть использованы и интервью, и репортажная съемка. В фильме «*В шкафу*» (2015 год) выпускница школы документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова режиссер Дарья Аксенова беседует с бабушками в тот момент, когда они разбирают свои вещи в шкафу, тем самым она метафорично раскрывает тему фильм, при этом в фильме минимум художественных приемов и максимально точно зафиксирована объективная реальность. Индексные приемы языка экрана играют в фильме-опыте главную роль.

Документальное кино благодаря развитию социальных медиа и широкому представительству в них разнообразных групп постепенно переходит от понимания его как авторского кино в восприятие его как мейнстрима, то есть

модного и важного способа донести идею и мысль до аудитории. Используя особенности социальных медиа, американский актер и режиссер Джонна Хилл в 2019 году совместно с инициативой Instagram по борьбе с буллингом снял сериал «UnFiltered», которые создавал специально для IGTV. Сериал состоит из четырех эпизодов, в которых повествуется о том, как молодые люди младше 25 лет становятся жертвами буллинга или сами участвовали в травле. Вертикальный формат видео позволяет концентрировать внимание аудитории только на субъекте съемки, и этом помогает автору отметить важность каждой истории.

Сам режиссер отметил, что взялся за проект для того, чтобы создать среду, в которой истории его героев будут услышаны. Такой платформы, где бы можно было поделиться своим опытом, не было в годы, когда рос сам автор и он понимает, насколько это важно по своему опыту. Джона Хилл считает, что платформа поможет другим подросткам поделиться своими переживаниями, понять, что они не одиноки в своем положении, а также обратить внимание на то какого рода последствия для ментального здоровья может привести буллинг.

Каждый эпизод длится примерно 5–6 минут. В среднем каждый эпизод посмотрели более 50 миллионов раз, что во много раз превышает просмотры документальных фильмов на телевидении и даже на YouTube. Однако большим недостатком документального проекта в социальных медиа является скорость перемены трендов, то есть, чтобы фильм оставался на слуху, в центре внимания, необходимо либо создать яркую кампанию и получить широкое освещение в массмедиа, тогда поисковик при наборе запроса будет выдавать релевантный ответ. Либо постоянно обновлять информацию, вести страницу проекта, развивая бренд. Сериал «UnFiltered» был сохранен на официальной аккаунт-странице Instagram, где ежедневно добавляются десятки новых видео, таким образом сериал спустился вниз, и для его поиска необходимо пролистать большое количество страниц. Единственный вариант найти сериал – пройти по ссылке в одном из журналистских или информационных материалов. Получается успех и значимость документального проекта в социальных медиа в первую очередь зависит от активности авторов фильма, которым необходимо поддерживать интерес и создавать новые формы активности.

В Казахстане фильмом-опытом можно назвать в фильм 2022 года телевизионной журналистки Ирины Грибокской «Жить». Автор нашла своих героев – предпринимательницу, врача, полицейского, волонтерку и курьера – для того, чтобы рассказать о влиянии пандемии каронавируса на восприятие жизни. Фильм опубликован в YouTube, на момент анализа (30 сентября 2022 года) имеет более 10 522 просмотра, 180 лайка и 90 комментариев. Для канала с 678 тысячами подписчиков результат небольшой, в отличии от постоянных рубрик канала и коротких видео. Ирина Грибовская говорит о существующем противоречии, когда аудитория в комментариях возмущается, что на YouTube только негативная информация, но, когда появляется жизнеутверждающий контент, его смотрят не активно и не оставляют комментариев.

Фильм поделен таймкодом на 30 фрагментов, у каждого из которых есть свой подзаголовок. Этим фильм напоминает публицистический печатный текст,

который делят на небольшие части для того, чтобы было легче и быстрее его прочитать. В документальном фильме таймкоды на YouTube помогают ориентироваться зрителю – смотреть то, что интереснее или возвращаться к тому, что уже было просмотрено.

Фильм построен как хроника событий от закрытия до открытия Алматы в первый год пандемии. Нарратором в фильме «Жить» выступают жители города Алматы, которые снимают свой пандемийный быт и комментируют его уже через год автору фильма. Использование в документальном фильме съемки сэлфи вполне правомочно, так как в период ЧП прямого контакта с героями просто не могло быть. Ирина Грибовская подобрала героев, которые выделились в период пандемии особенно, потому что в отличие от всех остальных профессий, им приходилось работать больше и активнее. Однако в фильме слабо проработан конфликт, и кажется, что все героям дается легко, они не сомневаются, все делают с улыбкой и не переживают ни о чем. Несколько раз в интервью звучат потенциальные коллизии о «чувстве несвободы», о желании увидеть родителей; страхе перед инфекцией и продолжительностью пандемии; но не они не развиты и не акцентированы. Зритель чувствует это, что видно по комментариям к фильму, в которых встречается недоверие.

Фильм строится через коллективное повествование о том, как проходила жизнь в закрытом мегаполисе, зритель узнает о ключевых сюжетах этого времени: блокпосты; нехватка масок; дистанционные учеба, работа и искусство (саундтрек в начале и в конце фильма играет ансамбль онлайн); вынужденный карантин. Заканчивается фильм кадрами ввоза вакцины, которая начнет новый виток развития пандемийного нарратива. Фильм Ирины Грибовской «Жить» начинается статистическими данными о заболевших, умерших и выздоровевших, после чего дается старт отдельному счетчику по Казахстану после 16 марта 2020 года, когда глобальная история коснулась конкретного государства. Этот счетчик продолжает работать на протяжении всего фильма. На фоне спокойных и довольных героев нарастающие цифры внося в нарратив диссонансные ноты. По признанию автора задача этого приема была не только дать информацию, но и создать напряжение, которое контрастирует с радостным возвращением к нормальной жизни в финале фильма, когда люди начинают свободно передвигаться по городу, а цифры резко увеличиваются.

Автор постаралась передать через опыт своих социальных актеров во время такого тяжёлого и тревожного времени в стране. В фильме нет обозначенных четких проблем, которые возникали во время пандемии кароновируса 2020-2021 годов, а именно – домашнего насилия, психических срывов и сложных ситуаций с больными, лекарства и средства гигиены, скандалы с нехваткой оборудования, особенно в регионах. В то время как подзаголовок фильма звучит «Документальный фильм о том, как казахстанцы пережили локдаун», в фильме показаны только центральные города, но не поселки, районы и моногорода, где пандемия и ограничения передвижения вызвали много негативных последствий, о которых нет информации в фильме. Если бы фильм Ирины Грибовской был фильмом-исследованием, то можно было бы сказать, что он не удался, так как не осветил всех казахстанцев,

существовавших в различных условиях. Однако фильм автора – это опыт, то есть он крепко закреплен за опытом людей в кадре и за кадром, которые показали свою жизнь, свои проблемы и эмоции в период пандемии.

В начале фильма автор коротко знакомит зрителя с героями фильма, которые находятся уже в настоящем для фильма времени – 2021 года, а говорят о прошлом. Настроение эпилога передается через музыку и отрывистые кадры прохожих в городе в медицинских масках. С одной стороны, данные кадры использованы для того, чтобы создавать перебивки между фразами героев, которые складываются в предысторию: *«Казалось это все какой-то игрой ... Как в каком-то фильме, когда все встало ... Это очень неприятное чувство несвободы ... Страшно стало моим родным ... Потому что болезнь была сравнена со смертью ... Потому что человека должен всегда помогать другому человеку ... Мир не просто не будет прежним – мы уже не прежние»*. С другой стороны, короткие кадры и музыка, и слова героев складываются в единый образ тревожности, остановки жизни. Сразу после нарезки с героями начинается восстановление событий через новостные вставки и обращения официальных лиц. То есть через риторические и нарративные приемы в эпилоге фильма складывается художественный образ, который создает необходимый настрой на восприятие индексной реальности в следующих кадрах.

Зритель погружается в реальность марта 2020 года так же, как это происходило со всеми гражданами – через телевизионные выступления официальных лиц страны, которые озвучивают ограничения, связанные с пандемией. Экран телевизора отражается в кадре как в призме, на фоне убыстряющейся смене кадров и музыкального ритма барабанов, таким образом создавая атмосферу нагнетания и ожидания чего-то неизвестного и опасного. В финале вступительной сцены после выступления о необходимости покинуть город Алматы через 72 часа в кадре появляется одно из мест, откуда на такси выезжают из Алматы. Вертикальный монтаж используется автором, чтобы показать, как быстро меняется в эти 72 часа жизнь людей: переполненные машины выезжают из города, люди закупаются продуктами, в аптеках заканчиваются маски, по периметру города выставляются блокпосты, которые пропускают только жителей города. Таким образом в фильме полностью восстанавливаются события, в которых принимали участие все социальные актеры фильма. Исходя из первых кадров фильма видно, что индексная реальность, представленная автором через нарратив и драматургию приводит к эмоциональному накалу, ориентируясь на узнавание и сопереживание людям в кадре.

Основу фильма составляют видеодневники представленных в начале фильма героев, сопровождаемые их комментариями уже в 2021 году. Как начиналась для них пандемия, как они реагировали, чем занимались. Ирина Грибовская представила реальность карантинных дней через дневники шести героев: частного предпринимателя, которой пришлось запереться с семьей в четырех стенах; врача-интерна, который впервые столкнулся с реальностью врачей; полицейского, который дежурил на блокпостах; волонтера, которая сознательно пошла помогать людям в сложное время; курьера, который поменял

деятельность из-за пандемии; бортпроводницы, которая сидела на карантине; учителя, которая впервые вела занятия дистанционно.

Автор использует полиэкран, чтобы показать одновременно место или событие, о котором говорит социальный актер через объективную камеру оператора и через субъективный взгляд героя. Таким образом выполняется индексная функция, и зритель получает возможность рассмотреть реальность в кадре с разных ракурсов. По словам Ирины Грибовской такой монтажный прием возник случайно, потому что не все социальные актеры снимали по инструкции – горизонтально, и чтобы фильм был в одном формате, было решено сделать полиэкран.

Документальный фильм-опыт передает опыт в том случае, когда автор как Ирина Грибовская дает возможность говорить и действовать самим социальным актерам, доверяя им и следуя за развитием драматургии. Если в первые минуты фильма герои были бодрыми и полными надежд, то в кульминации больше кадров с пустующими сценами, с уставшими лицами героев. Финал фильма – это отмена режима ЧП, снятие блокпостов и начало восстановления привычного режима жизни. Процесс снятия карантина сопровождается в фильме духовым оркестром, заключая композицию фильма рифмой со вступительной сценой. Финальные титры фильма сопровождаются песней врача-интерна во время его дежурства. Фильм заканчивается на эмоциональном пике, музыка, риторика социальных актеров, появление вакцины и оптимизм врачей создают атмосферу надежды, которая перекликается с названием фильма «Жить».

Хроника и метод монтажного фильма также используется в фильме-опыте, однако не является характерными только для него. Хроника в чистом виде есть не что иное как фиксация реальности в кадре, опыт реально происшедшего события, однако в монтажном кино, как в способе работы с материалом могут быть разные авторские цели. Если сравнить такие монтажные фильмы как «Частные хроники. Монолог» (1999) Виталия Манского, «И ничего больше» (1988) Александра Сокурова и «Дорога» (2016) Дмитрия Калашникова, то при схожем методе работы с материалом реальности – монтаж архивных и документирующих записей – все три фильма являются представителями разных родов. «Монолог» – это фильм-портрет, собирательный образ взрослого человека, родившегося еще в Советском Союзе, а проживающим сознательную жизнь в другой стране. Фильм был собран из архивных домашних съемок обычных людей. В нем не играет значение, где и кем были сделаны съемки, автор собирает разрозненные кусочки чужой реальности, чтобы собрать образ поколения, образ художественный, понятный и всеобъемлющий.

Фильм Александра Сокурова «И ничего больше» – это фильм-расследование, целью которого было исследование причин и развития войны без влияния пропаганды и идеологии. Автор хронологически разбирает события Второй мировой войны, опираясь на хроники советского и зарубежного архива. При образности и художественности фильма, в нем ясно прослеживается цель автора доказать бессмысленность и безжалостность войны, которая начинается

не из-за действий, а скорее бездействия. Автор разрушает представление о войне как о героическом событии, объясняет политические и экономические ее причины.

Фильм «Дорога» Дмитрия Калашникова – это фильм-опыт, фильм о событиях, которые фиксирует камера видеорежиссера на дорогах страны. Зритель пускается в путешествие и видит все, что было отобрано автором фильма как события, которые могут случиться с водителем на дороге. Для фильма не столько важно само событие, которое было зафиксировано, сколько реакция и эмоции людей на него. В самом фильме есть саморефлексия, на 09 минуте водители обсуждают видеорежиссера как способ зафиксировать что-то интересное, необычное или вполне типичное.

Таким образом в фильме-свидетельстве автор не обязательно является непосредственным свидетелем события, а методом создания фильма может быть выбран абсолютно любой в зависимости от материала документального фильма. Индексное отражение реальности в кадре через приемы, которые подтверждают связь изображения и реальности, фильм-опыт формирует отдельный род в документальном кино. В подтверждение тезиса в анализе рассмотрим документальные фильмы-опыта, в которых используются различные методы съемок.

Для развития фильма-опыта характерна иммерсивность, и новые методы съемок – 360 градусов, 3D и интерактивное документальное кино – могут при своем развитии нарративных возможностей повлиять на популярность документального фильма-опыта. Мультимедийные приемы в фильме-опыте увеличивают вовлеченность зрителя в историю и создают условия непосредственного его участия в опыте социального актера.

Фильм-опыт в документальном кино связан с развитием новых технологий в большей степени именно из-за того, что цифровизация и готовые программы-клише позволили большему количеству людей создавать аудиовизуальный контент о себе и своем опыте. Документальная сеть социальных медиа предоставляет возможность выразить творчество, основанное на пережитом в реальности и создавать глобальный документальный нарратив о современности. Эти изменения позволяют нам заключить, что документальный фильм-опыт получит развитие в интегрированном телевидении-сетевидении и станет не менее важным чем портрет и расследование.

Важное место в развитии документального фильма будет иметь и искусственный интеллект, благодаря которому сегодня не только создаются аудиовизуальные материалы и сценарии, но и синтезируется перевод с разных языков, что стирает границы и позволяет авторам документального кино расширять аудиторию и делиться опытом, переживаемым в разных странах. Фильм-опыт, таким образом, имеет большой потенциал в социальном дискурсе.

«В темноте»

Последний документальный фильм Сергея Дворцевого - «В темноте» является фестивальным. Однако в настоящий момент фильм можно посмотреть в свободном доступе в социальных сетях. Мировая премьера фильма состоялась

6 мая 2004 года. Поиск в социальных медиа показал наличие фильма во В Контакте у 7 пользователей сетью, при этом все вариации видеофайлы опубликованы примерно в одно время 2013–2014 год. На YouTube фильм хранится на канале «Телеканал Рік-Б», на котором, кроме этого, видеофайла ничего нет. Фильм загружен 02 апреля 2021 года. Факт того, что фильм, выпущенный в прокат в начале нулевых опубликован в начале 20-х можно обозначить как еще одно доказательство интереса аудитории к документальному кино. Дворцевой представляет поколение режиссеров, занимающихся творчеством в переходный период кино от пленочной к цифровой технологии. Это автор, на работы которого опираются, на которых учатся новое поколение авторов.

Фильм «В темноте» как и предыдущие работы автора направлены на раскрытие социальной несправедливости, для решения которой недостаточно совершить какое-то одно доброе дело или изменить внешние условия. Для решения их необходимо прочувствовать жизнь и совершить внутренние изменения. Отправляясь в степь, на международную трассу или в подмосковный поселок, населенный пожилыми людьми, Сергей Дворцевой проникает в мир людей, которых не видно за информационным шумом и гламурной жизнью медийных лиц. Данный фильм повествует об одинокой жизни незрячего пенсионера в Москве. С самого начала фильма и до его конца постепенно складывается картина условий, в которых живет герой, имя пожилого человека – Иван Николаевич Скоробогатов – зритель узнает только в титрах. То есть даже при наличии центрального героя, данный фильм не является его портретом, потому что не акцентирует внимание на внешних, внутренних характеристиках героя, а просто отражает фрагмент жизни, через который видно что-то большее и масштабное. Сам факт проживания рядом с героем является важной частью замысла фильма, то есть индексное отражение быта и обычных действий героя передает настроение и идею фильма.

Тут не скрывается присутствие автора. Автор несколько раз попадает в кадр, потому что пытается помочь герою в решении бытовых проблем, с которыми герой сталкивается каждый день и решает самостоятельно. В отличие от Мадины Мустафиной, которая абсолютно сливается с камерой, Сергей Дворцевой взаимодействует с героем, и оставляет в финальном монтаже кадры, которые обычно оставляют за кадром (планы 10, 29). Это также является сознательным приемом индексной связи реальности и фильма, потому что автор не скрывает присутствие вокруг героя оборудования. Его раскрывает и окружение героя – знакомая мужчины, встречая его на улице предлагает послушать как она поет, абсолютно игнорируя просьбу героя взять себе авоську, которую он сплел. Проходя мимо камеры люди по-разному на нее реагируют. Кто-то улыбается, кто-то спешит пробежать, кто-то смущается, а кто-то нарочно пытается попасть в объектив, в этом также подтверждается индексная функция кадров и планов в фильме.

В сцене с разбросанными листьями автор показывает не столько свое присутствие, сколько характер кошки, с которой живет незрячий герой. Переход к новой сцене, где герой продолжает работу связываться через закадровый

фрагмент разговора, который обычно не попадает в кадр готового фильма. В данном фрагменте и в похожем последующем, когда режиссер помогает герою собрать разбросанные этой же кошкой клубки, зритель наблюдает столкновение между режиссером и оператором. Оператор просит режиссера не попадать в кадр, в то время как режиссер не может оставаться в стороне – он стремится взаимодействовать с героем, прийти к нему на помощь. Такая оппозиция имеется в самом методе съемки фильма – в наблюдении, потому что автору необходимо для себя как для нарратора решить будет он частью повествования или только останется сторонним наблюдателем, чтобы поймать нерв истории и преподнести его верно своей аудитории. Дискурс по поводу данного противоречия активно развивается в социальных медиа, где свидетельские видео поднимают вопрос о том, что человек за камерой, снимая событие не оказывает помощь, однако если он начнет оказывать помощь, тогда некому будет внимать. Широкое обсуждение данной темы в социальных медиа влияет на авторов документального кино, которые стараются разрешить данное противоречие хотя бы в рамках одного своего документального фильма. Подход Сергея Дворцевого заключается в том, что он не скрывает от зрителя данное столкновение, таким образом предлагая обсудить его, и подкрепляя реальность снятого материала.

В фильме использовано 31 план и 11 сцен, имеется четко выделенные завязка (знакомство с условиями жизни мужчины и его отношениями с кошкой), развитие (работа над авоськами и отношение с соседями), кульминация (попытка раздать авоськи и столкновение с игнорированием и отторжением), развязка (надежда на будущее и отношение к поведению кошки).

По подсчетам в фильме использовано 62 индексных приема, 28 нарративных приема, 8 художественных приема и 4 риторических приема. Последний тип приемов использовался автором для склеек разных кадров, чтобы продолжить логику мысли в кадре. Художественные приемы выражаются в фильме через образ одиночества, который отражается в звуке качели, про которую говорит герой, и которая сопровождает его переживание после того, как ему не удалось раздать авоськи на улице; также образ одиночества, в котором живет герой передано через кошку и сцену, где прохожие обращают внимание на поющую женщину, но не на незрячего мужчину с авоськами в руках (сравнение). Также большую роль в фильме играет драматургия и противопоставление авосек ручной работы полиэтиленовым пакетам, которые держат в руках прохожие. Нарратив строится в фильме как через речь героя, так и через композиционное построение.

В фильме большую часть времени занимают индексные и нарративные приемы языка экрана, что подтверждает приверженность фильма-опыта к отражению жизненного опыта, переживания героев. Зритель, находясь рядом с героем проживает события, которые помогают сопереживать и понять героя фильма. В данном случае это не портрет, потому что полную информацию о жизни героя зритель не получает, не узнает о влиянии его личности на общество, а просто является свидетелем отрезка из жизни, который подталкивает на осмысление своей.

Герой рассказывает о своей жизни через отношения с кошкой, которая раскрывается как еще одна героиня фильма, а также через знание расписания школьников, которые прибегают на перемене качаться на старых качелях во дворе. Зритель не получает портрет героя, но пережив с ним чуть более половины часа, благодаря автору-нарратору и индексной составляющей фильма может посочувствовать герою и интерпретировать историю по-своему.

Нарративные приемы отражены в словах мужчины и в движении камеры, следящей за движениями героя и кошки. Планы 6, 10, 29 связаны историей героя о том, как он ориентируется по времени исходя от звуков во дворе. Он хорошо знает расписание детей в соседней школе и радуется тому, что узнает их крики и шум от старой качели. 26 план, в котором мужчина плачет от обиды из окна слышны звуки качели и зритель может определить, что это за время, исходя из предыдущего рассказа героя. Складывается картина того, что в то время, как школьники празднуют перемену и юность во дворе, одинокий пожилой мужчина переживает неудачу в попытке стать полезным для современного общества. Также нарративные приемы применяются в сцене с кошкой и на улице, где камера четко следит за движениями людей, за реакцией и передвижением тех, кто видит по отношению персонажа, лишенного зрения. Камера как будто-то на время берет на себя функцию глаз героя – особенно ярко это прослеживается в 16 плане, где позиция камеры по отношению к субъекту съемки повторяет положение героя.

Изобретательной в плане нарратива является первый план во второй сцене, где оператор снимая шкаф и переходя к представлению второй героине последующего столкновения (кошки), не теряет из вида главного героя, используя для этого его отражение в зеркале. Таким образом создается связь и зависимость героя с кошкой, о которой он будет говорить уже в финальной сцене (план 29): «Мы с ней так-то дружим. Она иногда тоже на меня налетает».

Титры во втором плане – «Многоэтажный дом на окраине Москвы. Весна», в двадцать седьмом плане – «Прошли весна и лето» и в предпоследнем, тридцатом плане – «Спасибо главному герою фильма Ивану Николаевичу Скоробогатову» являются нарративными приемами автора передать время, место и данные о герое, которые невозможно передать в условиях данного документального материала другим способом. Понимание того, что действие происходит в большом мегаполисе, передает ощущение невозможности как-то разрешить проблему одиночества героя за один раз. К тому же действия героя в таких условиях также приобретают другой смысл – имея под рукой все блага цивилизации, проживая жизнь в быстром темпе, люди не замечают одного пожилого мужчины. Такое происходит повсюду, однако фильм заставляет жителя такого города и такого типа посочувствовать герою и проделать внутреннюю работу над собой.

В заключительной части фильма, когда проходит полгода после кульминационных сцен фильма через титры (прием темпорального перехода), зритель встречает героя с той же проблемой, что и в начале. Кошка раскидывает клубки и создает дилемму для автора – помогать или не мешаться в кадре. Герой объясняет, что впереди его ждет зима, и за это время он сможет распутать

все нитки и связать новые авоськи, которое у него обязательно разберут весной, то есть герой не отчаивается и находит для себя дело даже несмотря на отчуждение общества от него.

Индексные приемы также связаны с движением камеры – когда мужчина говорит при работе, он не фокусирует взгляд, не смотрит в камеру (как это обычно из-за привычки делают все люди), и зрителю становится ясно, что этот человек не видит. Камера детально передает этапы плетения авосек, методично следуя за движениями героя, стараясь снимать весь процесс одним дублем. Обращение к кошке как к полноправному сожителю со стороны мужчины, и как к полноценному герою со стороны автора также отражает индексную функцию приемов языка экрана. Вся кульминационная часть фильма представляет собой построение реальности героя, зритель находится рядом с ним без возможности вмешаться в происходящее, однако с возможностью прочувствовать похожие эмоции.

Сцена в комнате сменяется сценой на улице через план с панорамированием, через который автор показал город, проглядывавший через окошко героя. Такого рода адресные планы характерны для Сергея Дворцевого для разбивки длинных планов и сцен. В данном случае планы со съемкой окна выделяют композиционно кульминацию фильма – сцены на улице, где герой пытается раздать авоськи, которые создает вручную, а также использованы как показатель времени – весна сменяется осенью через титр и меняющийся вид из окна, то есть выполняют индексную функцию.

Сцены на улице в фильме являются самыми динамичными, потому что автор склеивает эпизоды из процесса раздачи авосек, показывая то, как игнорируют прохожие героя фильма (планы №13–16, 20–21), высказываются о том, что такие авоськи никому не нужны (17–19, 22–24). Конфликт достигает апогея, когда мужчина пытается обратить на себя внимание прохожих в алкогольном опьянении, которые собирают в пластиковые пакеты бутылки и жестяные банки. Все это приводит к тому, что главный герой фильма тихо плачет у себя в квартире.

Таким образом в фильме Сергея Дворцевого образность возникает не за счет явных художественных приемов языка экрана, а с помощью верного воздействия индексных и нарративных приемов на восприятие аудитории, подталкивающих зрителя к переживанию опыта человека, с которым до этого он не был знаком. Фильм-опыт – это возможность автора не просто погрузить зрителя в условия жизни героя, но и дать понять отношения, конфликты и проблемы героя, сформированные в короткой истории, в отрывке настоящей жизни. У зрителя не возникает ощущения, что после того, как камера отключается, жизнь героя в кадре останавливается. Фильм строится таким образом, что зритель понимает реальность существования героя и то, что скорее всего жизнь героя не изменится. Что еще характерно для документального фильма-опыта это вопрос, который возникает у каждого зрителя после его просмотра – что было дальше? Что происходит сейчас с этим героем? Где он и чем занимается? Помог ли как-то автор или фильм герою? Как можно помочь

герою, куда обращаться? Как правило ответов на эти вопросы фильм-опыт и автор такого фильма не дает, потому что не ставит это своей целью.

Фильм «В темноте» через течение обычной жизни, рутины передает ощущение как всего общества в годы перемен, так и конкретной группы людей, которые сталкиваются с большими ограничениями. Автор является наблюдателем, в большей степени фиксатором реальности и зависит от того, что, как и по какой причине будет делать социальный актер. В следующем фильме, который будет анализироваться в этой главе автора скорее можно обозначить как «невидимка».

«Милана»

Примером того, как может влиять на восприятие фильма-опыта и его героев вмешательство в историю внешних сил и быстрых решений, является фильм режиссера Мадины Мустафиной «Милана». Фильмы казахстанского режиссера Мадины Мустафиной опубликованы не на ее личном канале, но на канале «Проект Реальность», который был создан в 2013 году режиссерами Романов Костомаровым, Александром Расторгуевым и журналистом Алексеем Пивоваровым. На YouTube канале проекта хранится два фильма Мустафиной – «Милана» и «Еще чуток, мрази». Оба эти фильма сняты методом «привычной камеры» или «прямого кино», находятся в открытом доступе. Мадина Мустафина является выпускницей школы документального кино Марины Разбешкиной, и в ее работах заметно влияние школы на стиль и выбор приемов языка экрана.

Фильм «Милана» был опубликован на канале «Проект Реальность» 23 августа 2015 года, на 16 сентября 2022 года у фильма следующие показатели: 677 245 просмотров, более 6 000 отметок нравится, 2 098 комментариев (последний комментарий – 15 сентября 2022 года). В основном комментарии в фильме направлены на осуждение матери центральной героини фильма, выражают интерес о жизни Миланы, а также протест тому, что автор фильма не вмешивается в жизнь героев, не меняет ее к лучшему. Также фильм размещен в открытом доступе на странице автора в Vimeo, где у него 153 000 просмотров, 81 лайк и 11 комментариев. Помимо этого фильм есть на ресурсе школы Марины Разбешкиной «Пилигрим», где он сопровождается ссылкой на благотворительную на сайт благотворительной организации «Ночлежка», помогающей людям, которые оказались на улице.

Нужно заметить, что сам фильм и метод съемки Мадины Мустафиной подвергается обсуждению и дискуссии, поднимает вопросы этики и морали в работе автора документального фильма и журналиста. 25 января 2014 года на сайте портала Zakon.kz вышла публикация, в которой журналисты рассказали о судьбе девочки, взяли у нее интервью. Выход фильма повлек изменения в судьбе героев фильма, потому что как только стало известно о существовании ребенка, который проживает в ужасных условиях, ответственные органы власти лишили мать Миланы родительских прав, и девочка переехала в детский дом, где прожила, проучилась и продолжила жить. Один из пользователей YouTube смогла найти в социальных сетях контакты повзрослевшей героини фильма и рассказала в январе 2021 года своим зрителям что происходило в жизни девочки

после выхода фильма. Таким образом пользователи и контентмейкеры социальных медиа продолжают следить за героями фильмов-свидетельств, что в свою очередь накладывает этическую ответственность на авторов, потому что не все люди, герои фильмов согласятся на внимание широкой аудитории в свою сторону, не все будут согласны стать героями обсуждений и дискуссий в сети.

Посыл фильма по Биллу Николсу можно определить как «я рассказываю вам о них», то есть автор в полной мере становится наблюдателем, подглядывающим за жизнью группы людей, которую общественность старается не замечать. По словам Мадины Мустафиной она «срослась» с камерой и снимала все без лишних эмоций, поэтому в фильме запечатлены сцены насилия, из-за которых общественность и критика ярко реагировали на фильм. Камера в фильме постоянно находится в движении, но ее присутствие не скрывается, таким образом зритель становится как бы соучастником происходящего.

Фильм состоит из 18 сцен и 42 планов. Чаще всего планы в фильме длительные по хронометражу, потому что отражают один из эпизодов жизни героини фильма, однако эти эпизоды не просто отражают особенности жизни, они раскрывают взаимосвязь отношений юного человека и мира, при этом акцентируя внимание на детстве и принятии мира. Фильм не останавливается на социальном представлении маргинальной группы, он пытается показать мир ребенка, который растет под влиянием опустившихся взрослых и дикой природы, формирующей в ней совершенно неожиданное отношение к миру. Это не фильм-портрет, потому что зритель не получает полного представления о героине, и потому что неизвестная никому до фильма девочка никак не влияет на общество (по крайней мере до фильма). Это фильм-опыт, потому что Мадина Мустафина погружает зрителя в опыт жизни юного человека и предлагает беспристрастно посмотреть на этот опыт, чтобы знать в каких условиях может выживать человек и что ему это будет стоить.

В фильме прослеживается композиция: начало фильма – Милана провожает к своему «дому» новую знакомую, через которую зритель, ассоциативно знакомится с тем местом, где живет Милана. По дороге зритель знакомится с характером девочки через изобретательность ребенка – чтобы занять переднюю позицию Милана угрожает девочке, что впереди их ждут собаки. В этой же сцене представляются мать и отчим девочки, которые принимаются за распитие алкоголя.

Очень интересен план, где девочка видит куклу и спрашивает, почему Милана выбросила ее в кусты. Тут происходит, что называется случайным символизмом – родители девочки через шутку описывают в кукле свой образ, за что кукла и оказалась в мусоре. Еще одним образным, сильным моментом в данной сцене является то, что девочка оказывается от куклы, когда ее предлагают забрать девочке, обещавшей заботиться о кукле. После того, как на Милану обратила внимание общественность и выразили заботу и готовность заботиться о ребенке, мать отказалась от нее. Безусловно, автор не могла предугадать такого рода развитие событий, однако данная сцена демонстрирует ее проницательность и умение работать с жизненным материалом, в котором может быть заложен художественный, драматический смысл. Изначально сцена

является просто представлением социальных актеров фильма, в контексте развития судьбы фильма, данная сцена является одной из ключевых.

Завязка представлена сценами, в которых зритель понимает расстановку сил в отношениях Миланы со взрослыми, которые ее окружают. Далее в развитии автор показывает обычные действия – купание, разговоры взрослых, готовка еды, прогулки и встреча с дикой природой. Эти обычные события в жизни социальной актрисы отличаются от того, что происходит со зрителем только условиями и благами, а по сути являются такими же. Мадина Мустафина не пытается приукрасить реальность Миланы, не сделать ее мрачной за счет музыки, освещения и других приемов. Максимальная фиксация информации на камеру позволяет зрителю максимально погрузиться в быт социальной актрисы.

Камера повторяет движения людей в кадре, внимательно следит за происходящим, чтобы и в общих планах, и в крупных передать жизнь тех, за кем она следит. Большую часть фильма занимают именно общие и средние планы, потому что в них больше информации, а так как центром истории является девочка Милана, камера следит за ней. Особенностью Мадины Мустафиной считается ее способность не просто вливаться в пространство фильма, а становится беспристрастным фиксатором реальности через техническое средство и доверие, которое возникает между режиссером и девочкой.

В фильме присутствуют художественные приемы, которые получаются не только в следствии случайного символизма, но и исходя из замысла автора. Так сцены 5 с процессом купания Миланы является контрапунктом к сценам 3 и 4, где девочка подвергается моральному и физическому насилию со стороны матери. Переключение эмоциональных регистров действует как эмоциональный рычаг в драматургии, демонстрирующий внутренние противоречия и конфликт людей в кадре. Именно эти кадры становятся основой для обсуждения роли автора в жизни социальных актеров и являются своего рода этической задачей, которую каждый автор решает для себя сам.

Милана постоянно является свидетелем конфликтов взрослых, каждый из которых в фильме представлен по нарастающей и приводит к кульминационному моменту. Первый конфликт зафиксирован в 7 сцене, где мать Миланы выгоняет одного из собутыльников из-за того, что он выбросил голову рыбы, которую она ей дала. В этой сцене видно, как Милана поддерживает мать, повторяя за ней слова, жесты и интонацию. В этом конфликте нет опасности для Миланы и матери, однако эта опасность возникает в другом конфликте – в 10 сцене, где мать Миланы начинает ругаться с сожителем из-за того, что кто-то съел рыбу. Взаимные оскорбления приводят к потасовке, в которой девочка старается уберечь свою маму, уговаривая ее не спорить и просит друга сожителя матери помочь успокоить разбушевавшуюся пару. Женщина хватается за арматуру, мужчина нож, однако удается забрать у них оружие и пара примеряется, на что смотрит девочка. Третий конфликт вновь происходит на почве пьяных разборок, в 16 сцене женщина после разборок, ругани и побоев направляется в кусты и Милана следуя за ней успевает позвать на помощь, потому что та собирается повеситься. Эта сцена – эмоциональный

пик фильма, потому что, во-первых, Милана сначала обращается напрямую за помощью к камере (автору), а затем зовет собутыльников матери, которые приходят на помощь. Во-вторых, потому что из всех сцен конфликта, данная сцена ярче всего передает отчаяние людей в кадре – и маленькой девочки и взрослых.

Развитие истории идет через демонстрацию обычных для этой семьи действий – купание собак (6 сцена), игры и развлечения девочки (8 сцена), игры с собакой (9 сцена и 14 сцена), заработок в виде сбора металлолома (11 сцена и 15 сцена), приготовление еды и прием пищи (12 сцена). Данные сцены передают схожесть жизни маргинальной группы с жизнью любого обывателя только в условиях полной нищеты. Несмотря на насилие, оскорбления и безответственное поведение взрослых, девочка остается открытым и естественным ребенком, который тянется и взаимодействует с тем миром, в котором она растет. Вместе с другом сожителя матери девочка развлекается, подавая стакан с водой, чтобы посмотреть, как отчим будет ругаться на друга из-за того, что тот будит его. Вместе с матерью она играет с собакой, одевает и красит животное, при этом и мать, и ребенок искренне смеются и радуются своим проделкам. Эти сцены сильно контрастируют с конфликтными и тем самым представляют неоднозначность положения людей без места жительства, обращает внимание на естественную связь общения и развития личности.

Важную часть в истории составляет отношение Миланы, ее семьи и природы. В 13 сцене девочка хватается за руки детеныша сороки, и только мать заставляет оставить птицу в покое, не мучить и не играть с ней. Реакция девочки на крики птицы похожа на реакцию матери на просьбу Миланы, когда она ее бьет. Таким образом автор показывает влияние взрослых на поведение и мироощущение ребенка, которые общаются с природой через язык насилия. Такое построение драматургии, когда перед зрителем показано как девочка мучает слабую птицу, девочку бьет и постоянно оскорбляет мать, мать же в свою очередь страдает из-за уничижительного отношения и побоев мужчины, с которым оно живет – напоминает картину Нормана Роквела, где показано как после того, как на отца ругается на работе начальник, он ругается на жену, та на сына, а сын на собаку. Таким образом, в фильме Милана большую роль играет тема насилия, которое рождается из слабости.

Финальные сцены вновь возвращают зрителя в обыденные дела семьи – мать и Милана пытаются накормить ежа, мать причесывает дочь и ругает ее за то, что она марает одежду и не может забрать свои вещи. В этих сценах также имеется случайный символизм, когда женщина пытается уговорить дикого зверька покушать, она обращается к нему сначала с ласковыми словами, а затем начинает ругать и требовать подчиниться. Отчаяние, в котором живут люди в этом фильме, представляет собой атмосферу, в которой растет живой и энергичный ребенок. Реакция на фильм была вполне логичной, тем более что автор – Мадина Мустафина, указывает в одном из своих интервью, что взрослые согласились на съемки с условием, что она не будет обращаться в полицию, потому что боялись, что заберут ребенка. Однако фильм все равно привел к такому исходу. Автора в истории Миланы вдохновляет не социальная

несправедливость, решение которой стало только последствием реакции на фильм, а ум и живость девочки, которая не теряет себя и привносит в серую, мрачную жизнь людей на свалке какой-то смысл и свет.

По результатам анализа в фильме «Милана» 60 визуальных и 97 аудиальных индексных приемов языка экрана, что при сильной художественной, образной драматургии фильма доказывает, что «Милана» — это фильм-опыт. Нарративные приемы по подсчетам анализа составляют 16, художественных — 5, риторических — 0. Таким образом, в фильме «Милана» отсутствуют какого-либо убеждения или призывы к зрителю. После выхода фильма в массовые медиа, зрители, связавшиеся с автором, выжили собрать деньги для Миланы и ее семьи, передали одежду и продукты. Автор выполнила просьбу и последнее, что сообщила Мустафина была информация о том, что семья перебралась в новый дом, Милана пошла в школу, мать нашла работу. Однако через время стало известно, что перемены не привели к настоящим переменам, и мать Миланы продолжила образ жизни, оставив дочь у подруги, откуда Милана попала в детский дом. При том, что в фильме нет риторического обращения к аудитории, прецедент, случившийся с девочкой и ее семьей, стал примером, который рассматривается среди авторов как кейс по вопросам этических принципов при создании документального фильма.

Ответственность перед героями фильма со стороны автора диктуется как сюжет и история фильма жизненными обстоятельствами и конкретным выбором, перед которым стоит автор, поэтому процесс работы с героями фильма в документальном фильме-исследовании невозможно каким-либо образом сформулировать в конкретные пункты и принципы. Фильм «Милана» по замыслу автора являлся способом показать условия жизни не только девочки по имени Милана, но и всего маргинального слова людей, проживающих без определенного места жительства и подверженных зависимостью от алкоголя. Для решения такого рода проблемы необходимо проводить работу над восприятием действительности и принятием ответственности, а не разовая благотворительная помощь, которая привела к не самому счастливому продолжению судьбы девочки и семьи и к несправедливому осуждению автора Мадины Мустафиной со стороны медиа и общественности.

«Otherly»

В 2021 году канадский проект Otherly собрал в аккаунте Instagram семерых режиссеров, которые представили через сторис свои фильмы, созданные специально под формат 9:16. В описании аккаунта написано: «7 short docs about belonging from female, non-binary and genderqueer creators» (7 короткометражных документальных фильма, создатели которых женщины, не бинарные личности и представители квир сообщества). Концептуально данный проект удачно подобрал формат, потому что создатели фильмов выделяются так же, как вертикальное документальное кино, и так же сложно принимаются большинством. У проекта более 2 тысяч подписчиков, что примерно определяет количество просмотров.

В данном проекте фильмы передают опыт жизни и общения с людьми из разных возрастных и социальных групп. Аудитория слышит и видит истории от

первого лица, что позволяет воспринимать их не просто как истории о ком-то, а истории близких людей. Тут эффект сопереживания, который создается с помощью формата сторис в социальных медиа, работает на замысел авторов фильма. Это в полной мере фильмы-опыта жизни людей в кадре.

Если обратить внимание на фильмы, представленные в проекте «Otherlyseries», то у них отличаются и структура, и стилистика, и технические возможности вертикального видео, которые они используют. Фильмы в проекте объединяет концепция – раскрытие для широкой аудитории жизни различных малых групп с целью передать их быт, настроение и проблемы, которые возникают из-за того, что они не вписываются в рамки.

Авторы проекта максимально используют вертикальную плоскость экрана. Среди мультимедийных приемов в проекте встречаются полиэкранный, наложение видео, анимация, использование масок. Можно предположить, что фильмы могли бы существовать в классическом виде – горизонтальном формате и форме видеороликов на YouTube, однако в таком случае будет теряться идея непосредственного знакомства с жизнью людей, как это возникает при просмотре сторис в Instagram.

Фильм «Parked» повествует о группе людей, которые по разным причинам живут в своих автомобилях. Начинается фильм традиционно с титров, ими же завершается. Важную роль играет закадровый голос рассказчика, одной из девушек, а также интервью ее друзей. Вводные кадры перед заголовком фильма с поясняющим комментарием сопровождаются клиповым монтажом, кадрами парковок, машин, социальных актеров. Особенностью данного фильма и технической особенностью можно назвать разделение вертикального экрана на два квадратных или три горизонтальных, с помощью которых показаны локации. При интервью используется только вертикальное изображение, направленное на крупный кадр лица. В фильме много движения камеры, съемка с руки добавляет фильму эффект присутствия, не воспринимается как специальная съемка, но и не воспринимается как непрофессиональная. Качество видео вполне соответствует документальному фильму на телевидении.

Другой проект – это анимированный фильм «Elaine is almost 14», в котором автор-старшая сестра берет интервью у своей младшей сестры в 14 и 15 дни рождения. Фильм смешивает анимацию и фотографическую видеосъемку на смартфон. В отличие от предыдущего фильма автор сразу снимала на смартфон, это видно по крупности плана – они тут только крупные и макропланы, а также по автоматической смене фокуса изображения. В первой части фильма присутствует только анимация, сопровождающая интервью сестер сначала как субтитры, затем как иллюстрация абстрактных мыслей младшей сестры. То есть автор постаралась показать понимание образов именно через скетчевые рисунки, а не документирующие реальность кадры. Первая часть фильма представляет собой интервью ребенка, которому исполняется 14, посвящен ее представлению как личности с мечтами, фантазиями и верой в гороскопы. Вторая часть фильма уже включает кадры съемки самой сестры в ее комнате, где большую часть времени занимают

именно макрокадры, детали интерьера комнаты и заходит речь об эмиграции и чувствах ребенка, рожденного в чужой для ее родителей стране и культуре. За год девочка меняется, меняются вкусы, меняются мысли. Во второй части анимация также сопровождает рассуждения, воспоминания, но также вступает в контакт с реальными съемками с помощью монтажа. Героиня рассматривает мир потолок комнаты через трубку бумажных полотенец, в следующем кадре автор показывает, что именно в своей фантазии видит девочка – в круглом пространстве трубки она видит нарисованные искусственные спутники Земли. Важную роль в фильме играет выбор формы, так как социальной актрисе в начале фильма почти 14 лет, то есть автор снимает в момент перехода с 13 в 14. Момент, который невозможно словить, представить в физическом мире, создает формат сторис – коротких и не долгих видео. Финальные титры фильма идут на фоне видео с тем, как девочка задувает свечи, формат текста на фоне затемненного изображения и важные моменты из жизни – это тоже важная часть контента сторис.

Фильм «Love» представляет собой монолог квир-персоны, которая рассказывает о себе как о представителе малой группы общества, однако в большей степени акцентирует внимание на принятии и любви. Первые сторис представляют автора с использованием масок. Маски в Instagram это возможность идентифицировать себя, поэтому использование данного инструмента выбрано для данного фильма идеально. После представления автор погружает зрителя в эмоции и контекст фильма. Автор использует анимацию и коллаж. Возвращение домой сопровождается кадрами с ногами (классика для Instagram) и природой. Автор знакомит зрителя со своим сообществом, дает им слово. Единение природы, авторы и ее сообщества показано через комбинацию изображений природы и анимации, а также в обращении к этническим мотивам в фильме.

«Integrate» - фильм посвященный переживанию сложного периода восстановления после попытки суицида. Автор-рассказчик использует для этого и анимацию, и кадры с терапией, и фотографии, и видео-селфи. Короткая, но эмоциональная история строится на искренности рассказчика и музыкальном сопровождении. Личная история, рассказанная формой сторис позволяет быстро интегрироваться в эмоции социального актера, а также принять реальность того, что происходило на запечатленных кадрах. Автор, погружая зрителя в свой мир, не раскрывается как образ, а только дает понять и почувствовать те же эмоции и переживания, которые ощущал он во время съемки.

Проект «Otherlyseries» имея большой потенциал к развитию социального дискурса работает только в определенный момент, затем теряется в информационном потоке, вызывая интерес только у профессиональной и исследовательской аудитории. Это можно отнести к рискам документальных фильмов в социальных медиа. Однако проект «Otherlyseries» определяется как экспериментальный формат, организованный крупными организациями «Национальным советом по кинематографии Канады» и «POV Spark»,

храниться в специальной базе данных, а значит может быть априори открыт для широкой аудитории.

Документальные проекты в социальных медиа пока еще не имеют полной возможности конкурировать с телевизионными и кинотеатральными показами. Поляризация аудитории интернета также является риском и влиятельной преградой для развития документального фильма в социальных медиа. Современное глобальное информационное поле скорее способствует разделению аудитории на противоположные позиции, чем развитию плюрализма мнений. Пропаганда в социальных медиа строится на упрощении и использовании быстрых и дешевых формах контента, к которым не относится документальный фильм, для которого важна методичность и концептуальность.

Что касается положительных сторон, возможностей, которые открывают документальные проекты в социальных медиа, то к ним в первую очередь относится развитие плюрализма в сети интернет, а также обогащение языка экрана. Между социальным актером в кадре и зрителем возникает прямая коммуникация, которую можно сравнить с видео-звонок или видео-сообщением в мессенджере, и если раньше это было непривычным способом общения и можно было сказать, что аудитория не знакома в полной мере с таким приемом киноязыка, то после пандемии COVID-19, когда большая часть жителей планеты Земля общались через различные видео-платформы, такой способ коммуникации стал вполне понятен.

Важной частью для развития возможностей плюрализма является использование авторами фильмов особенностей социальных медиа. «Otherlyseries» ориентируются на восприятие аудиторией Instagram на формат сторис, во-первых, как на что-то недолгое, а значит ценное; во-вторых, как на что-то личное, означающее, что зрителю доверяют, пускают в интимную зону. Индивидуальность истории не позволяет судить в общем, а значит заставляет зрителя задуматься о своем отношении.

На сегодняшний день широкой аудитории пока не было представлено такого документального фильма, но, точно так же как проект «Otherlyseries» основывает документальные фильмы с возможностями Instagram через личные истории, краткость и разнообразие, технические возможности и коммуникативные возможности других социальных медиа могут повлиять на создание других документальных проектов.

Если говорить о содержательной части вертикального фильма, то тут зритель концентрирует внимание на субъекте съемки. Для автора не должен играть роли контекст, окружение героя в кадре, потому что вертикальное изображение центрирует внимание на человеке или на действии. Среди популярных видео в TikTok липсинги – когда человек в кадре двигает губами под песню или цитату из видео или аудио; синхронные видео – где несколько человек совершают действие одновременно; и танцы и движения под отдельные треки. Внимательный анализ коротких вертикальных видео в социальных медиа позволит изучить особенности съемки и монтажа вертикального видео для документального кино.

Так как в вертикальном кино нет возможности рассматривать окружение в статике, как это происходит в горизонтальном формате видео, для языка экрана имеется только одно направление – на углубление фона, то есть использование внутрикадрового монтажа и перспективы как приемов формирования окружения.

Вертикальное кино не соответствует биологическому восприятию, и скорее соотносится с процессом подглядывания, чем с процессом рассмотрения в открытую. Большим минусом вертикального кино является ограничение в раскрытии пространства, сложной композиции и диалогов. Если в горизонтальном формате документального кино возможно создать имитацию присутствия зрителя в процессе разговора, то при вертикальном формате это невозможно, так как это не соответствует биологии человеческого зрения. Однако такого рода кино ближе к понятию искусства, так как совсем не похоже на восприятие реальности.

Несмотря на все ограничения, которые возникают перед автором фильма при вертикальном формате видео, данный формат изучать необходимо, потому что смартфон на сегодняшний день является важнейшим экраном в процессе массовой и межличностной коммуникации и для создателей контента необходимо понимать какие приемы позволяют мысли автора раскрыться в полной мере.

Язык вражды, который не свойственен качественной публицистике, является на сегодняшний день чертой социального дискурса. Один из способов борьбы с ним — это исследование и популяризация документальных проектов, похожих по настроению и посылу с исследуемыми выше. Социальные медиа постепенно либо интегрируются в общую сеть с телевидением, либо получают толчок в развитии, что позволит большей части активной и сознательной аудитории участвовать в социальном дискурсе через документальное кино.

Фильмы проекта носят экспериментальный характер, но анализируя язык экрана, который они используют, можно сделать вывод, что перспективно сторис может стать еще одним важным мультимедийным приемом киноязыка, который будет широко использоваться в кино, в том числе документальном. Игровое кино активно использует приемы скринлайф, перенося реальность мобильного экрана в нарратив повествования. В документальном фильме это также возможно. Опираясь на опыт канадского проекта, можно предположить, что вертикальный формат, сторис и маски имеют не только образно-выразительную функцию, но и передают контекст, так как сами по себе функционируют в массовой коммуникации как формы общения между пользователями сети интернет.

Исходя из результатов анализа фильма-опыта, можно предложить для рассмотрения его как отдельного рода, для которого характерны беспристрастное наблюдение со стороны автора или слияние роли автора и социального актера («я расскажу о нас»), акцент на индексную функцию языка экрана и поиск ответа на вопрос «Как это происходит?».

Выводы по третьему разделу

Документальный фильм портрет акцентируется на образности, которая достигается художественными приемами, что видно из анализа разных проектов. Если в фильмах Тюлькина и Лумпова художественность выражается в драматургии сторителлинга и кино-тропах, выраженных классическими приемами киноязыка – монтаж, крупности кадра, ракурс, музыка, тишина и пр.; то в цифровых документальных проектах появляются новые мультимедийные художественные приемы. Screen life с помощью пользовательских привычек передает и факты, и образы.

Художественность не должна быть противопоставлена объективности, по той причине, что интерпретация портрета и образа всегда зависит от авторской позиции и восприятия со стороны аудитории. Дискуссия, сопровождающая данное явление, приобретшее мировое распространение в XX в., не смолкает по сей день: преимущественно вследствие понятийной двусмысленности.

Образ в портрете играет важную роль, потому что именно образ является итогом типологизации и общения. Через него автор раскрывает характерные черты времени, места, профессии или группы людей, дает понять значение того знания, которое получает аудитория во время просмотра документального фильма. В отличие от биографического фильма в игровом кино – biopic – документальный портрет предоставляет зрителю право согласиться или не согласиться с мнением автора, демонстрирует только те данные, свидетельства и события, которые существуют в действительности, не позволяет домыслам и предположениям затмить образ, которые получается на основе документов.

Образ как художественный прием языка экрана в фильме-портрете выступает формообразующим фактором, потому что именно через него зритель воспринимает тему фильма, связывает судьбу человека или времени с собой и своим окружением. Разнообразие и богатство образов и кодов позволяет автору каждый раз по-новому взглянуть на субъект съемки.

Телевизионный формат, обусловленный техническими и экономическими рамками, трансформировал портрет, создав на его основе формат для разного рода передач – портретное интервью, зарисовка, тревел-журналистики; а также сформировал свой подход к созданию портрета медийных личностей, который используется для того, чтобы отметить даты или посвятить памяти личности.

Для зрителя фильм-портрет представляет собой не просто биографию известной личности с большим влиянием в своей сфере, но в большей степени поиск жизненной позиции и ориентиров. Даже если перед зрителем портрет человека, не отличающегося высокими моральными принципами, из его истории так или иначе, благодаря стараниям автора документального фильма будут формироваться моральные ценности.

Расследование в журналистике получает широкий оборот, и документальный фильм в большей мере повлиял на этот процесс, потому что именно он используется активно для поиска ответов на важные социальные и политические вопросы в обществе.

Анализируя документальные фильмы-расследования, можно проследить как от четкого представления позиции автора идет переход к возможности

видеть одно событие с разных точек зрения. Фильм-расследование в концепции изменения «пристального взгляда» и предоставлении голоса разным группам играет большую роль в документальном кино. Через расследование автор документального фильма соприкасается с реальностью и создает прецедент громкого обсуждения вопроса.

Развитие дата-журналистики и общее стремление к более научному подходу в освещении важных социально-значимых тем влияет на документальное кино, подталкивая авторов не просто к отбору и проверке фактов, но и к построению прозрачной и логичной истории в фильме так, чтобы зритель мог не просто поверить на слово, но в случае необходимости проверить или опровергнуть доводы и рассуждения автора. Такого рода открытость позволяет говорить о соавторстве аудитории в процессе создания документального фильма.

Процесс фактчекинга из журналистики переходит и в документальное кино, потому что источники информации практически не отличаются. Авторы документального кино также используют базы данных и социальные медиа, поэтому необходимость перепроверить данные, опубликованные ранее в других медиа, встает и перед ними.

Фильм-расследование, отвечая на вопрос или предоставляя логику мышления автора все же опирается на истории людей, в то время как научно-популярный фильм направлен на образовательную или просветительскую цель, не раскрывает истории, а предоставляет зрителю «голые факты» и возможность получить знания, которые напрямую влияют на процесс выбора, в то время как документальный фильм-расследование влияет на выбор опосредовано или вообще никак не влияет, потому что целью своей ставит представление субъективного суждения о проблеме.

На развитие фильма-расследования повлиял рассвет гражданской журналистики в Казахстане на базе YouTube и других социальных медиа. 2022 год стал показательным в отношении потребности аудитории в такого рода фильмах.

Документальный фильм как форма публицистики в медиа занимает важное место в интернете, в частности в социальных медиа. Интерактивный документальный фильм во всем его разнообразии хорошо подходит социальные и риторические задачи, которые ставят перед собой авторы.

Интерактивные документальные фильмы все еще остаются в разряде экспериментов, хотя и обладают полезными и важными особенностями языка экрана, которые позволяют создавать дополнительный пласт значений и как было видно в анализе, способствуют развитию фильма-расследования. В документальных фильмах в цифровой среде голос не только связывает зрителя напрямую с социальным актером, но и дает возможность рождению эмпатии, стремлению понять человека, выслушать.

Опыт восприятия людей, которые отличаются от большинства – это одна из новых тем для документального фильма. Нарративные приемы помогают представить непривычный мир через привычные для зрителя приемы языка экрана.

Сила документального фильма-опыта заключается в том, что он представляет зрителю реальность за окном, которую намеренно или не намеренно скрывают официальные медиа. Социальные медиа представляют различные способы идентифицировать себя пользователю, тем самым стимулируя общественность принимать непохожих на большинство и проявлять свою самость через творчество и созидание.

Часто автор-нарратор сам по себе является и героем фильма, передавая через объектив камеры свой личный опыт, свои переживания, делаясь со зрителем эмоциями напрямую и отражая свои внутренние чувства.

Фильм-опыт предоставляет возможность рассказать истории, которые, сами по себе, возможно не могут стать информационным поводом, однако в опыте, переживаниях, которые получит зритель при просмотре данного рода фильма, может находиться представление и мысль автора об обществе и действительности. Автор-нарратор в такой истории играет важную роль, потому что на поверхности ситуации, события, материала история может не прослеживаться, и только монтаж и достижения верного для истории формата может создать аудиовизуальное повествование, которое будет воздействовать на зрителя как отражение объективной реальности на эмоциональном уровне.

Фильм-опыт – это документальный фильм, сочетающий в себе разного рода видения об индексном представлении реальности без вмешательства и постановки. В данном роде социальный актер играет ведущую роль, и именно он определяет сюжет и драматургию фильма. Говоря образным языком, фильм-опыт подчиняется драматургии жизни, а значит требует от автора большего времени и внимания к субъекту съемки. Фильм-опыт предоставляет зрителю пережить вместе с социальными актерами или с автором (если это селфи-фильм) определенный период, получить опыт другого человека, посмотреть на действительность через другую точку зрения. Фильм-опыт не ставит задачей создавать образ и использовать богатство художественных приемов киноязыка, а также не стремится доказать или исследовать природу явления или события. Индексная функция выражена в фильме-опыте в большей мере, чем в других родах за счет приверженности автора к точной фиксации реальности. Для того, чтобы фильм-опыт не превращался в хронику или документирующую запись, автору необходимо искать нарратив и строить монтаж таким образом, чтобы сочетать реальность и повествование.

Документальный фильм-опыт не может быть обозначен как фильм-наблюдение в силу того, что методом съемки такого фильма, может быть, и как наблюдение, так и дневниковые записи, селфи-съёмка, монтажное кино, интервью. Важной чертой рода является передача опыта жизни и познания через экран, создание таких условий, в которых зритель будет сопереживать реальным людям в кадре и понимать их не как персонажей истории, и социальных актёров в реальных условиях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Документальное кино представляет собой объект междисциплинарных исследований, что обусловлено в первую очередь доминированием визуальной культуры в массмедиа, а также потребностью аудитории в качественном контенте, в котором бы не просто отражались актуальные проблемы, а в большей степени осмыслились причины этих проблем и существовал потенциал для развития социального дискурса.

Потребность в создании документального фильма как средства построения двусторонней коммуникации, возникшая вследствие сокращения расстояния между автором и зрителем, изменила документальное кино и как институцию и как форму. Сегодня недостаточно просто выделить место документального фильма как части кинематографа, потому что независимые авторы открывают возможности документального кино в массмедиа, создаются условия, в которых аудитория становится соавтором. Все это отражается на месте документального фильма в системе аудиовизуального контента в массмедиа.

Документальный фильм как объект исследования менялся на протяжении истории теории документального фильма, подвергаясь влиянию со стороны авторов, которые выбирали свои методы съемок; и со стороны исследовательских подходов. Как направление кинематографа он является объектом междисциплинарного исследования, потому что позволяет творчески переосмысливать, отражать и рефлексировать на актуальные события через аудиовизуальные медиа.

Изучение документального фильма в рамках публицистики не раскрывает полностью язык экрана, так как аудиовизуальная составляющая фильма основывается на приемах фотографии и театра. Чтобы рассмотреть документальный фильм как часть коммуникационного процесса в массмедиа необходимо учитывать современные концепции теории документального кино, начало которых прослеживается в историческом разрезе. Семиотический анализ документального фильма подтверждает особенность знаковой системы языка экрана, которая дает основания рассматривать документальный фильм в первую очередь как направление близкое в первую очередь к фотографии, а только потом к литературе.

Документальное кино рассматривается как форма неигрового контента, который имеется в массмедиа наряду с документирующим видео, научно-популярным кино, телевизионными и интернет-формами произведений. Все эти формы взаимосвязаны друг с другом, однако время и технические особенности отличают принципы их создания, аудиторию и форматы.

Документальный фильм разделяется на три типа, что является последствием влияния на документальное кино сначала со стороны телевидения, затем – интернета, и в последствии социальных медиа. Форматы – телевизионный, интерактивный и мобильный (вертикальный) – соответствуют техническому развитию коммуникации и становятся причиной распространения в документальном кино мультимедийных приемов языка экрана, то есть для

эффективной коммуникации с современной аудиторией, которая все больше зависит от интернет-соединения и влияния экранов, автору необходимо приспособлять мультимедийные приемы для своей истории.

К мультимедийным приемам относятся приемы языка экрана, в которых имеется сочетание нескольких медиа на равных позициях. Это не то же что кадр с интервью и субтитр, поясняющий кто в кадре. Субтитр в таком случае выполняет функцию риторическую, в то время как само интервью может выполнять другую функцию приемов языка экрана. А в случае, когда во время интервью рядом появляются схемы или анимации, которые помогают понять суть того, что говорит человек в кадре или увидеть воочию, о чем он ведет речь, это уже будет мультимедийный прием, в котором все составляющие выполняют единую функцию и не могут существовать в отдельности. Таким образом экран компьютера синтезируется с экраном телевизора, и возникает новый род коммуникации, который предлагается называть сетевидением.

Мультимедийные приемы в документальных фильмах и появление новых форматов сильно повлияло на жанровую составляющую не только документального кино, но в целом всего контента, который распространяется в сети. Мультимедийный сторителлинг в журналистике и маркетинге, аудио и интерактивные книги, видео перформансов и анимированные картины и пр. Все это подрывает жанровые устои, заставляет менять точку зрения на них не просто как на условность, но даже как ограничения для авторов, поэтому в данном исследовании исходя из трансформационных аспектов, повлиявших на документальное кино как части массмедиа выдвигается предложение делить жанры на три рода, не исходя из формата, технологии или особенностей коммуникации, а исходя из основы, внутреннего зерна каждого фильма вне зависимости создан он в классическом горизонтальном видео-формате, или через технологии скринлайф, или с помощью интерактивных технологий. Таким образом, формообразующими факторами, согласно трансформации документального кино в массмедиа, становятся цель фильма и главная функция, которую выполняют приемы языка экрана. Отсюда следует три типа документальных фильмов – фильм-портрет, фильм-расследование и фильм-опыт. В качестве доказательства данной теории, в диссертации представлены результаты анализа 9 документальных фильмов разного формата, созданных в разных технологиях.

Большая часть исследованных фильмов (Приложение Д) – это документальные фильмы казахстанского производства с 1987 по 2022 годы, включая фильмы, созданные студией «Казахтелефильм» для местного телевидения и фильмы, созданные специально для YouTube каналов и ориентированные именно на интернет-аудиторию. На сегодняшний день в Казахстане не было создано широкоизвестных документальных фильмов в форматах интерактивного и мобильного кино. В дальнейшем есть возможность обучать студентов создавать именно такого рода документальные фильмы, потому что они предоставляют авторам возможность работать с аудиторией напрямую, при этом развивая важную социальную тему в коммуникационном процессе и формировать социальный дискурс в интернете. Такого рода

результативность крайне редко встречалась в документальном фильме традиционного формата. Однако необходимо помнить, что для развития интерактивного документального фильма необходимы техническое развитие, доступный широкополосный интернет и специалисты для создания цифрового контента.

В первой главе диссертации рассмотрен теоретический аспект изучения документального фильма в массмедиа на основе исторического анализа понимания документального кино и его интеграции в массмедиа. Документальный фильм рассматривается как отдельная форма неигрового кино, которому характерна драматургия, образность, обобщение и цель которого заключается в представлении опыта как отдельной личности, так и групп людей для целостного и разностороннего развития общества. Таким образом предлагается для рассмотрения следующее определение: *документальный фильм – это аудиовизуальный продукт массовых медиа – (телевидения и сетевидения), где на сегодняшний день большую роль играют голос отдельных групп и обратная связь с аудиторией.*

Массмедиа как важная часть информационного общества является способом стимула и рефлексии в социальном дискурсе. Для более широкого понимания документального фильма и интеграции зарубежных исследований в изучении документального кино в контексте массмедиа важными будут такие категории как автор, социальный актер, голос, взгляд, пользователь, язык экрана и прием языка экрана. В первой главе подробно описано каким образом и кем вводятся эти категории и как они изменяют документальный фильм как предмет исследования в контексте междисциплинарного подхода.

Документальный фильм в системе массмедиа является отдельным направлением неигрового кино, в котором в равной степени решаются нарративные, индексные, риторические и художественные задачи, сформировавшиеся на протяжении развития документального кино и отраженные в разного рода концепциях отдельно. Автор диссертации предлагает объединить данные концепции в одно понимание документального фильма и рассмотреть его подробнее в контексте телевизионного и сетевого вещания. Противоречие между образностью и действительностью не возникают в культуре постмодерна и метамодерна, потому что именно симулятивность медиа влияет на восприятие реальности. Объективность как утопическая идея не рассматривается в качестве нормы даже в современной теории журналистики. Объективность – это идеал, к которому необходимо стремиться, но невозможно достигнуть, потому что влияние на восприятие через контекст, авторитет, риторику все равно остается в журналистском материале. Важной частью в достижении объективности помимо классического приема предоставления права слова всем сторонам конфликта, становится фактчекинг и предоставление всех форм источников для возможности перепроверки информации (принцип прозрачности).

Документальный фильм выделяется исторически от игрового и «чистого кино как искусства» стремлением рассказывать истории, в которых сочетаются приемы повествования от автора, влияние социальных актеров как нарраторов и

восприятие истории со стороны аудитории в контексте времени и восприятия медиа, через которые этот фильм просматривается. Социальные медиа создают условия для развития сотворчества с аудиторией и с людьми в кадре. Прием селфи-съемки предоставляет автору документального кино не только наблюдать со стороны, но и видеть глазами человека, чья история или чей опыт становится центральной частью сюжета. Иммерсивность современного документального фильма заключается не только в технологических новшествах, создающих ощущение погружения, но и в социальных изменениях, которые приносят в процесс коммуникации социальные медиа. Комментирование, распространение и изменение контента в сети позволяет аудитории участвовать в процессе развития дискурса, в создании прецедентов обсуждения и влияют на принятие решений.

Документальный фильм связан с объективной действительностью, которая является основой данного направления кино и формирует основные приемы передачи действительности, которые не вызывают сомнения у аудитории, что на экране именно документальный фильм. Однако необходимость в развитии медиаобразования на всех уровнях становится ощутимой в связи с тем, что аудитория не всегда может определить псевдодокументальный фильм, за которым может быть пропаганда и манипуляция. Опыт телевидения показывает, что чаще всего пометка документального фильма используется как маркетинговый прием для привлечения аудитории. В социальных медиа сомнительные по качеству и этическому послы видео распространяемые аудиторией также часто маркируются как «документальный фильм». Важно развитие навыка определения характерных черт документального фильма в частности, и неигрового кино в целом, среди аудитории для повышения требования к уровню качества и объективности в документальном фильме. Художественность в документальном кино является возможностью для более четкого и яркого формирования авторского послы, однако при этом не является манипулятивным приемом, поэтому важно также развивать умение считывать язык экрана в документальном фильме, чтобы повышать уровень образного мышления у аудитории и авторов.

Возможности языка экрана не должны быть ограничены для документального фильма в силу того, что образность позволяет автору находить общий язык с аудиторией и апеллировать культурными кодами и всеми приемами художественного языка экрана. Ограниченность приводит к скупости и кризису документального кино на телевидении, где документальный фильм рассматривается только как пропаганда идей или арт-хаус для элитарной аудитории. При том, что целевая аудитория является важной частью развития этих двух направлений, систематического исследования аудитории не происходит. Знание о характере и причинах интереса аудитории к документальному кино может определить возможности к качественному и количественному росту документального фильма на медиарынке. В данном случае необходимы более глубокие и систематические социологические и маркетинговые исследования аудитории документального кино. В частности, в

Казахстане, от авторов документального кино, особенно от авторов советской и постсоветской школы имеется запрос на исследования потребностей аудитории для построения диалога между авторами и аудиторией.

Документальный фильм отражает социально-политическую позицию определенной группы, вступая в дискурс и воздействуя напрямую на современную повестку дня. Документальный фильм воздействует на реальность опосредованно (кроме нескольких примеров, являющихся скорее исключением), зависит от объекта съемки больше, чем от автора и отражает не столько позицию человека или группы, сколько процесс формирования позиции и общечеловеческие ценности. Как инструмент влияния документальный фильм требует развития деонтологического направления в подготовке авторов, потому что именно этические нормы, а не правовые могут контролировать создателей документального фильма. Свобода слова и мысли не должны подвергаться цензуре, но при этом необходимо воспитывать ответственных за свое творчество и посыл авторов, и медиаграмотную аудиторию, готовую мыслить критически, вступать в конструктивный диалог.

Важной частью теоретического исследования документального фильма в массмедиа является его современная позиция на двух массовых каналах коммуникации – телевидения и сетевидения. При этом учитывая процесс интеграции интернета и телевизионного вещания, автор предлагает рассматривать вещание через ресурсы интернет именно как отдельный вид – сетевидение. Пока сложно определить, насколько сильно будут слиты в один трансмедийный поток телевидение и сеть интернет, но на сегодняшний день опыт единого потока через разные каналы все еще остается экспериментальным, а значит следует рассматривать особенности вещания и потребления телевизионного и сетевого аудиовизуального информационного потока отдельно. В диссертации проводится сравнительный анализ документального фильма на телевидении и сетевидении на примере казахстанского опыта как более приоритетного для практической значимости данного исследования.

Формат на телевидении в отличие от жанра подвергается изменениям в большей степени, и телевизионный документальный фильм нуждается в постоянном мониторинге со стороны исследователей. Соответствие формату, созданному на основе потребностей и ожиданий аудитории, может решить критику и претензии в сторону документального фильма на телевидении. Исторически телевидение как наиболее сильно воздействующее средство массовой коммуникации более ангажировано из-за чего теряет приобретенный в 60-70-х годах эффект реальности и взаимодействия с аудиторией. Документальный фильм при определении его отдельного направления и качественной подготовке кадров наряду с новостной журналистикой возвращает телевидение из виртуального существования в более близкий к действительности. Реклама, разного рода шоу и игровые постановки нарушают и стирают телевизионный диалог между аудиторией и журналистами.

Документальный фильм на телевидении сталкивается с рядом непреодолимых причин, из-за которых ему приходится значительно меняться

или вовсе уходить с эфира: коммерциализация телевидения, политическая ангажированность, незнание запросов аудитории, стремление к зрелищности и игнорирование возможностей языка экрана. Представление о том, что аудитория телевидения нуждается в упрощённой риторике приводит к оскудению языка как вербального, так и аудиовизуального. Безусловно жесткие рамки и форматы могут ограничить творческий потенциал телевидения, однако полное их отсутствие приводит к остановке развития. Документальный фильм как средство пропаганды и способ отметить дату или юбилей медийной личности ограничивает возможности документального фильма на телевидении, для которого сегодня важно привлечь и приучить к просмотру телевизора новое поколение, интересы которого лежат в плоскости взаимодействия и интерактивности социальных медиа.

Документальный фильм на телевидении приобретает не только дополнительное влияние и характер публицистичности и политический окрас, но и вступает в процесс отражения объективной действительности, существующей вне сценарного концепта шоу и развлекательных программ, и передач. Документальный фильм на телевидении подчиняется всем правилам телевизионного эфира, формируя таким образом формат телевизионного документального фильма, который появился в течение длительного периода и на сегодняшний момент подвергается серьезной критике со стороны теоретиков, практиков и аудитории. Противоречие между авторами документального кино, стремящихся найти все новые и эффективные приемы языка экрана и продюсерами телевидения, стремящихся привлечь аудиторию и обеспечить себя их вниманием заключается в невозможности сочетать длительный период образного осмысления действительности и быстрого потока информации на телевидении. Актуальность тенденций меняется каждый день, повестка дня может смениться несколько раз только в рамках одних суток, потому телевидение требует скорости, которая в том числе меняет формат вещания.

Связь документального фильма с телевидением прослеживается исторически и необходимо понимать как документальный фильм повлиял на формирование и становление телевизионных форматов. Новостная программа, ток-шоу и репортаж изначально появились как методы построения документального вещания на телевидении, а затем обрели самостоятельные позиции в сетке вещания телевидения. Многие телевизионные программы имеют корни в периоде, когда телевидение и документальное кино еще не были крепко связаны. В свою очередь телевидение стало началом формирования методов документального кино – репортажная съемка и интервью, а также благодаря телевизионной традиции был сформирован жанр очерка, который рассматривается как форма документального аудиовизуального произведения, существующая наряду и отдельно от документального фильма. Можно сказать, что телевидение стало самостоятельным коммуникационным каналом, вобрав в себя опыт документального кино, сформированный на период 40-50-х годов, и затем стало влиять на восприятие документального фильма. Технологический

прогресс телевидения стал стимулом к росту и поиску новых приемов языка экрана.

Документальный фильм стал основой для развития телевизионных публицистических жанров – репортаж, расследование – которые приобрели черты документальности, однако не могут рассматриваться как жанры документального фильма. Телевизионный документальный фильм и телевизионная публицистика (программы, репортажи и расследования) представляют собой формат, сформировавшийся за счет технических (хронометраж, студийные съемки), экономических (рекламные блоки, наличие узнаваемых лиц), логических (упрощенная образность, пояснительная роль комментария и закадрового текста, привязанность к определенной дате или идее) причин, а также в силу из-за специфики восприятия аудитории телевизионного продукта, зависящего от политики телевизионного канала. Фильм отличается от телевизионной программы целостностью произведения и приверженностью к драматургии, раскрытием внутреннего мира человека или внутренних закономерностей в обществе.

Документальный фильм отличается от телевизионной программы, видеоблога, мультимедийного лонгрида тем, что является драматургическим произведением, полноценной историей с преобладанием визуального повествования, входит в типологическую классификацию неигровых фильмов как противоположность игровым, то есть в такого рода фильмах целью является прямое или образное отражение и интерпретация реальности без вымысла и создания виртуального мира.

В системе форматов и жанров документальный фильм на данный момент не имеет четкой позиции, что связано с кризисом и слиянием фильма с другими формами, а также с размытием границ между пониманием жанра и формата. Важным является решение проблем документального фильма на телевидении, которое может быть обеспечено через исследование потребностей аудитории, освобождением документального фильма от идеологических требований и понимание документального фильма не только как нарративного, но и художественного произведения.

Переходя к сравнению документального фильма на телевидении и сетевидении важно определить, что в интернете документальный фильм существует и как дублированная версия фестивального и телевизионного кино (и через официальные, и через пиратские ресурсы), а также как самостоятельные проекты, для которых могут создаваться веб-страницы или же использоваться готовые ресурсы, которые в большинстве своем представляют социальные медиа. Социальные медиа для документального кино являются площадкой для распространения и возможностью для развития приемов повествования через прямую связь с аудиторией, социальными актерами и документирующего видео. Социальные медиа обеспечивают независимость от крупных бюджетов и зависимость только от решительности автора и внимания аудитории. Создавая условия настоящей конкуренции для авторов документального кино, социальные медиа открывают широкие возможности для развития приемов языка экрана.

В то время как телевизионное вещание становится скорее фоном, сопровождающим бытовую жизнь аудитории, малый экран социальных медиа удерживает внимание зрителя за счет ощущения быстротечности и краткости контента. Популярность социальных медиа обеспечивают комбинация технологий, которые отвечают запросам массовой коммуникации. В первую очередь следует обратить внимание на алгоритмы ленты новостей, направленных на создание индивидуальной подборки информационного пространства каждого пользователя сети. Контекстная и таргетированная реклама, подписки, поисковые запросы и активность пользователя в ответ на какой-либо контент являются основанием действия алгоритмов ленты новостей в социальных медиа. Это позволяет формировать комьюнити, находить важную и полезную информацию, хотя имеет и негативное влияние, выраженное в процессе поляризации.

Помимо алгоритмов, в социальных медиа большую роль играют статусные видео и фотоизображения – сторис – через которые каждый пользователь может транслировать актуальную информацию, ограниченную по времени, а тем самым представляющей интерес и ценность только в определенное время. Желание не упустить чего-то связанного с аккаунтом, который может быть представлен как отдельным человеком, так и компанией, создает эффект ценной информации и прямого общения с аудиторией. Сторис основаны на популярности коротких сообщений Twitter, социальной сети, сформировавшейся из простого приложения для публикации статусами.

Процесс превращения приложения с узким функционалом в социальные медиа наблюдается также на опыте Instagram, YouTube и Tik-Tok. Удачная практика перенимается другими социальными медиа, и создает конкуренцию. Возможность монтировать и создавать свой собственный контент на основе существующего через шаблоны (маски, фоны, музыка), микширование и создание ремиксов активно используется в социальных медиа, реализуя таким образом функцию сотворчества социальных медиа. Документальный фильм как одна из форм качественного контента в массмедиа в экспериментальном виде использует эти мультимедийные приемы языка экрана. Самым новым технологическим изменением в документальном фильме является применение искусственного интеллекта. Корпорация «Яндекс» предлагает пользователям включать перевод для любого видео на иностранном языке, что с развитием данного алгоритма позволит расширять аудиторию документального фильма вне зависимости от того на каком языке он был снят.

Важным в понимании развития документального фильма является изучение возможностей разного формата экранов и их интеграция в рамках одного проекта. Мультимедиа рассматривается сегодня как важный шаг полной интеграции телевидения и сетевидения. Еще нет четкого представления о возможностях вертикального экрана смартфона, на котором только за последние 5 лет начинается формирование языка экрана, и преодоление ограничений, которые подразумевает под собой динамичное, но узкое изображение вертикального формата. Для дальнейшего развития вертикального документального фильма необходимы исследования опыта, а также более

подробный анализ типологии и языка виртуального контента в социальных медиа. Развитие экранов в технологическом плане, и их интеграции на бытовом уровне также может стать важным шагом к интеграции телевидения и сетевидения. Роль документального кино в данном процессе может быть решающей, так как именно в процессе просмотра документального фильма зритель может ознакомиться с дополнительными материалами и источниками фильма, а также принять участие в обсуждении, создавать дополнительные материалы.

YouTube на сегодняшний день представляет собой пример одного из социальных медиа, который синтезирует в себе традиции телевизионного вещания, ведения блогов и компьютерные алгоритмы, создающие информационное пространство каждого пользователя под его интересы и запросы. YouTube использует телевизионную риторику, обозначая отдельных пользователей как «канал», трансляции как «прямые эфиры». Монетизация YouTube, как и на телевидении зависит от рекламы. Со временем видеохостинг формирует отдельный характерный только для него жанр – влог, в котором отражаются традиции репортажа и видео-дневника. Как блог платформа YouTube дает возможность вести диалог с аудиторией через комментарий, делиться текстовыми и мультимедийными сообщениями с группой. Лента новостей и алгоритмы YouTube создают информационное пространство пользователей как другие социальные медиа.

Реальность сетевидения в отличие от телевизионной реальности тесно связана с метаданными и реальной деятельностью пользователей сети. Ангажированность телевидения во многом делит аудиторию на ту, которая предпочитает сетевидение как альтернативу и на ту, которая считает интернет-вещание непрофессиональным и ложным. Такое отношение к отражению реальности на сетевидении один из многочисленных примеров поляризации, свойственной современной аудитории. Аудитория сетевидения формирует программу просмотра основываясь на интересе, потребностях и работе алгоритмов новостных лент. Чем активнее ведет себя аудитория сетевидения, развивая социальный дискурс, тем популярнее становится контент и продолжительней существование трендов.

Документальный фильм на YouTube не получил точной формы из-за того, что на данный момент отношение авторов к своим работам отличаются в силу разницы базовых знаний о документальном кино. Однако в форматном и типологическом отношении тут есть ярко выраженные лидеры внимания у аудитории – интервью, репортаж и портрет. Как и на телевидении в YouTube имеется четкая зависимость от аудитории и периодичности публикации контента. Документальное кино на YouTube ограничивается простыми приемами языка экрана, однако в отличие от телевидения дает возможность говорить социальным актерам, не используя закадровый дикторский текст. Все еще выполняя функцию хранилища видео-контента для сайтов и представительств телевизионных редакций в YouTube, видеохостинг приобретает самостоятельную базу контента, созданных блогерами, авторами контента и профессиональными журналистами. В Казахстане постепенно

наряду с блогерами, интервьюерами появляются профессиональные информационные каналы («За нами уже выехали», «Airan», «Orda»), и каналы авторов документального кино (oila, kana Beisekeev, Ринат Балгабаев, Rinat Barly и др.). Примечательно, что среди авторов документального кино в YouTube наряду с новыми авторами появляются и представители старшего поколения – Владимир Тюлькин и Асия Байгожина.

Исследование интерактивного документального фильма (i-doc) связано с решением вопросов интерактивности и программирования. Во многом опыт интерактивного документального фильма связан с игровой индустрией и дизайном, но при этом не теряется связь формы с документальным фильмом по целям и функциям, которые он выполняет как медиа.

Документальный фильм как форма публицистики в медиа занимает важное место в интернете, в частности в социальных медиа. Сегодня наблюдается трансформация телевизионного документального фильма и на примере анализа казахстанского официального телеканала «Хабар» видно, что постепенно форматная структура уступает место более сложной, связанной с переменной акцента на истории конкретных людей и авторского взгляда (фильмы Каната Бейсекеева). Помимо этого, акцент с политической тематики переходит на тему общественных проблем, культуру, спорт и историю. Цикл фильмов «Культура равнодушия» раскрывает проблемы воспитания и поведения в обществе через исследование казахстанского общества, при этом в фильме не говорится ни о политике, ни об идеологии.

Важным моментом в продвижении документального фильма является увеличение количества документальных фильмов на государственном языке. Для решения языкового барьера редакция может внести английские, казахские и русские титры в YouTube плеере. Это позволит не только расширить аудиторию, но и убрать необходимость в дубляже и дублировании документальных проектов. Опыт Каната Бейсекеева и Рината Балгабаева, которые используют технологию встроенных субтитров, показывает, что данное решение является успешным.

В связи развитием технологии «таймкод» возможно разделение крупных документальных фильмов, особенно фильмов формата отчет и обзор, на эпизоды. Удобная навигация позволяет аудитории не только выбирать место просмотра, но и комментировать определенный фрагмент фильма. Что касается комментирования, то на сегодняшний день данная технология обратной связи еще остается мало изученной, и в перспективе имеет возможность для авторов документального кино если не ориентироваться в приоритетах аудитории, то определять эффективные приемы языка экрана. Аудит комментариев в социальных медиа является важным социологическим, культурологическим и медийным источником исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. – СПб.: ИД Петрополис, 2016. – 244 с.
- 2 Симакова С.И. Цивилизация глаза: специфика визуальной репрезентации события // Гуманитарный вектор. - 2020. - Т. 15(1). - С. 125-133.
- 3 Ducasse J., Matjaž K., Klen Č.P. Interactive Web Documentaries: A Case Study of Audience Reception and User Engagement on iOtok // International Journal of Human-Computer Interaction. - 2020. – Vol. 36, Issue 3. – P. 1-28.
- 4 Нөгербек Б.Р. Қазақ киносының тарихы: оқулық. - Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 288 б.
- 5 Wehl A. The 'New' Documentary Nexus: Networked|Networking in Interactive Assemblages. - Cambridge, 2019. – 349 p.
- 6 Самутина Н.В. Теория, история, аттракцион: раннее кино и новые медиа. – М.: Гос. ун-т. Высш. шк. экономики, 2009. – 42 с.
- 7 Чукин С.Г. В поисках утраченного единства: концепт трансверсальности у Вольфганга Вельша // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина – 2010. – Т. 2, №1. – С. 57-64.
- 8 Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино. - СПб., 2013. – 334 с.
- 9 Пропп В. Морфология волшебной сказки: исторические корни волшебной сказки. – М.: КоЛибри, 2021. – 640 с.
- 10 Ван ден Аккер Р. и др. Метамодернизм: историчность, аффект и глубина после постмодернизма / пер. с англ. - М., 2021. – 342 с.
- 11 Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М., 1958. – Т. 1. - 549 с.
- 12 Попов В.И. Современные выразительные средства экранных искусств: киноведческие, коммуникативные и технологические аспекты 3D фильмов: дис.... док. PhD: 6D041600. - Алматы, 2015. - 157 с.
- 13 Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пос. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
- 14 Nichols B. Introduction to Documentary. – Ed. 2nd. – Bloomington: Indiana University Press, 2010. – 364 p.
- 15 Studt E.S.J. Virtual reality documentaries and the illusion of presence // Studies in Documentary Film. - 2021. - Vol. 15, Issue 2. – P. 175-185.
- 16 Смит Й.Х. Главное в истории фотографии. Жанры, произведения, темы, техники. – Изд. 2-е. – М., 2019. – 224 с.
- 17 Правда кино и «киноправда»: по страницам зарубежной прессы: сб. ст. / под ред. С.В. Дробашенко. – М., 1967. – 332 с.
- 18 Дробашенко С.В. О художественном образе в документальном фильме Экран и жизнь. – М., 1962. - 264 с.
- 19 Прожико Г.С. Экран мировой документалистики: очерки становления языка зарубежного документального кино. – М.: ВГИК, 2011. – 320 с.
- 20 Барманкулов М. Телевидение: деньги или власть?: учеб. пос. – Алма-Ата: Санат, 1997. – 272 с.

- 21 Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития документального кино Республики // В кн.: Тенденции развития киноискусства Казахстана. – Алма-Ата: Гылым, 1990. – 158 с.
- 22 Малькова Л.Ю. Девальвация документальности: фильм и ток-шоу в общественно-политическом телевидении // Вестник Московского университета. Серия 10 Журналистика. - 2019. - № 2. - С. 52-73.
- 23 Ишанова А.К. Современные масс-медиа: учеб. пос. - Алматы: Эпиграф, 2023. – 152 с.
- 24 Picone I. Jenkins, H. (2019). Participatory culture. Interviews. Medford, MA: Polity Press. 239 pp. // Communications. – 2022. - Vol. 47, Issue 1. - P. 163-165.
- 25 Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции тело / пер. с англ. - СПб.: Сеанс, 2016. - 439 с.
- 26 Gaynor H. The Lighthouse; an interactive documentary: The application of user centred, responsive and interactivity design theory and practice to the Case Study of the Lighthouse Interactive Documentary: dis. ... doc. of philos. – Melbournet: RMIT University, 2019. – 157 p.
- 27 Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. – М., 2020. – 280 с.
- 28 Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии / пер. с фр. – М., 2011. – 267 с.
- 29 Делёз Ж. Кино / пер. с фр. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. - 559 с.
- 30 Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / пер. с англ. - М., 2005. - 194 с.
- 31 Барт Р. Третий смысл / пер. с фр. – М., 2015. – 103 с.
- 32 Девликамова Э.А. Документальный фильм: концепция жанра // Культурная жизнь Юга России. - 2019. - №2(73). – С. 102-104.
- 33 Фрейлих С.И. Киноискусство: теория и практика. – М., 2016. – 559 с.
- 34 Хакимов А.С. Документальность как средство киноязыка в игровом кино Казахстана (1945-2019): дис. ... док. PhD: 6D040600. – Алматы, 2020. – 192 с.
- 35 Божеева А.М. Тенденции режиссерских примеров воспроизведения реальности в документальном кино Казахстана (1985-2015): дис. ... док. PhD: 6D041600. - Алматы, 2017. - 170 с.
- 36 Беркова Н.Н. Казахстанское неигровое кино о взаимодействии природы и общества. – Алматы, 2016. – 156 с.
- 37 Абдулаева З. Постдок-2: игровое/неигровое. - М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 704 с.
- 38 Огнев К. Жанровые образования в киноискусстве: вчера и сегодня // В кн.: Мастерство продюсера кино и телевидения. – М., 2015. – С. 31-58.
- 39 Ишанова А.К., Сулейменова А.Э. Формирование традиций документального фильма в России и авторский бренд режиссера // Брендинг как коммуникационная технология XXI века: матер. 9-й междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2023. – С. 133-135.
- 40 Беляев И.К. Введение в режиссуру: курс для докумен.: 2 ч. - М., 1998. – Ч. 1. - 81 с.; Ч. 2. - 157 с.

- 41 Степанян А.В. Особенности авторского и телевизионного документального кино // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. - №2(80), ч. 1. - С. 44-46.
- 42 Новикова А.А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности – М., 2013. – 236 с.
- 43 Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. - 454 с.
- 44 Кожокару Т.И. К вопросу о методологии анализа фильма // Артикульт. - 2021. - №4(44). - С. 118-148.
- 45 Байгожина А.М. Документальное кино: в ожидании перемен // Простор. – 2020. - №9. - С. 168-172.
- 46 Омарханова Е.Н. Телевизионный дискурс: системно-функциональный аспект: на материале развлекательно-публицистической программы «Талант – шоу»: дис...док. PhD: 6D021300. – Алматы, 2018. – 159 с.
- 47 Шергова К.А. Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.): монография. – М., 2016. – 127 с.
- 48 Сулейменова А.Э., Ишанова А.К. Факт и художественность в документальном кино (на примере телевизионных фильмов о Великой Отечественной войне) // Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің Хабаршысы. – 2022. - №4(141) – С. 56-65.
- 49 Садық М. Деректі фильмнен үлкен киноға дейін. – Астана: Фолиант, 2004. – 275 б.
- 50 Франц Г. Карта Птолемея: записки кинодокументалиста. – М.: Искусство, 1975 – 231 с.
- 51 Борисов С.И. Современный российский форматный документальный телефильм: сб. науч. ст. – М., 2017. – 104 с.
- 52 Уразова С.Л. От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени: монография. – М., 2013. – 392 с.
- 53 Сулейменова А.Э. Метод селфи-съемки в документальном фильме как в публицистическом аудиовизуальном тексте // Байтурсыновские чтения – 2023: Академическое превосходство науки как основа формирования интеллектуального потенциала и конкурентоспособности Казахстана: матер. междунар. науч.-практ. конф. – Костанай, 2023. – С. 181-184.
- 54 Сулейменова А.Э., Ишанова А.К. Телевизионный формат документального кино: особенности, достоинства и недостатки // Актуальные проблемы современной журналистики и PR в Казахстане: матер. 3-й междунар. науч.-практ. конф., посв. 30-лет. независимости Республики Казахстан и 25-лет. кафедры журналистики и коммуникационного менеджмента. – Костанай, 2021. - С. 113-115.
- 55 Голдовская М.Е. Творчество и техника: опыт экран. публицистики. - М.: Искусство, 1986. – 189 с.
- 56 Сиранов Қ. Кино. Жылдар. Ойлар: мақал. жин. - Алматы, 1983. - 159 б.
- 57 Борисов С.И. Технология создания документального фильма: учеб.-метод. пос. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2019. - 101 с.

- 58 Сулейменова А.Э., Ишанова А.К. Потенциал диахронной коммуникации новостного вещания на примере онлайн-канала Tengri TV // Хабаршы Казахского национального университета имени аль-Фараби. – 2021. - №2(60). – С. 49-56.
- 59 Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. – СПб., 2008. – 145 с.
- 60 Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. - М., 2003. - 462 с.
- 61 Мурашева М. Технология интерактивного телевидения // В кн.: Мастерство продюсера кино и телевидения. – М., 2015. – С. 114-124.
- 62 Sulemenova A., Ishanova A., Zhussupova A. et al. Regularities of Constructing the Narrative of an Interactive Documentary Film as an Infotainment Phenomenon // Southern Communication Journal. - 2023. - Vol. 88. - P. 1-11.
- 63 Codd E.F. A relational model of data for large shared data banks // Commun. ACM. - 1970. – Vol. 13, Issue 6. – P. 377-387.
- 64 Степанов В.А. Социальные медиа: учеб.-метод. пос. - Минск: БГУ, 2020. – 115 с.
- 65 Kietzmann J.H., Hermkens K., McCarthy I.P. et al. Social media? Get serious! Understanding the functional building blocks of social media // Business Horizons. - 2011. - Vol. 54, Issue 3. - P. 241-251.
- 66 Тарощина С. Акт о капитуляции. YouTube вместо ТВ // Искусство кино. – 2020. - №1/2. – С. 13-21.
- 67 Сулейменова А.Э. Нарратив документального интервью в практике авторов социального медиа YouTube // Байтурсыновские чтения - 2022: Наследие Ахмета Байтурсынова и проблемы современного образования: матер. междунар. науч.-практ. конф. - Костанай, 2022. - С. 253-256.
- 68 Сулейменова А.Э. Документальный фильм на YouTube и телевидении: отличия на примере фильмов казахстанских режиссёров Каната Бейсекеева и Евгения Лумпова // Медиа в современном мире. Молодые исследователи: матер. 20-й междунар. конф. студ., магистр. и аспирантов. - СПб., 2021. - С. 501-503.
- 69 Aston J., Gaudenzi S. Interactive documentary: setting the field, Studies in Documentary Film // Studies in Documentary Film. - 2012. – Vol. 6, Issue 2. – P. 125-139.
- 70 Сулейменова А.Э. Вопросы авторского права в процессах дистрибуции и проката документальных фильмов в Казахстане // Тр. интеллектуальной собственности. - 2023. - Т. 44, №1. - С. 75-82.
- 71 Ишанова А.К., Сламбекова М., Сулейменова А.Э. и др. Трансформация медианарратива в социальных медиа (на примере YouTube) // Журналистика в 2020 году: творчество, профессия, индустрия: сб. матер. междунар. науч.-практ. конф. - М., 2021. – С. 368-369.
- 72 «Синема верите»/Россия, 2014: документальное кино в переломный год / Фонд имени Генриха Бёлля. – М., 2014. – 93 с.
- 73 Ишанова А.К., Сулейменова А.Э. Трансформация документального фильма в YouTube как социальном медиуме // Коммуникации в условиях

цифровой трансформации: сб. матер. 6-й междунар. науч.-практ. конф. – СПб., 2022. – С. 131-133.

74 Сулейменова А.Э., Ишанова А.К. Трансформация документального фильма в YouTube: сравнительный анализ с документальными телефильмами // Cuadernos de rusística española. - 2022. – Vol. 18. – P. 221-233.

75 Сулейменова А.Э. Создание коммуникативного фона в структуре документального фильма // Проблемы массовой коммуникации: новые подходы: матер. всерос. науч.-практ. конф. аспиран. и студен. – Воронеж, 2020. - С. 77-78.

76 Galloway D., Mcalpine K.B., Harris P. From Michael Moor to JFK reloaded: towards a working model of interactive documentary // Journal of Media Practice, - 2007. - Vol. 8, Issue 3. - P. 325-339.

77 Дворко Н.И. Современный интерактивный документальный фильм; мировой опыт в области теории и практики // Массмедиа в мультимедийной среде: основные проблемы и зоны риска: науч. сб. – М., 2014. – С. 116-126.

78 Екимова А.В. Интерактивный документальный фильм: документальность и виртуальность // Наука телевидения. – 2019. - №15.2. – С. 93-106.

79 Gifreu-Castells A. The interactive documentary. Definition proposal and basic features of the new emerging genre // McLuhan Galaxy Conference: proced. conf. – Barcelona, 2011. - P. 367-378.

80 Nash K. Interactive Documentary: theory and debate. – London: Taylor and Francis, 2021. – 178 p.

81 Podara A., Giomelakis D., Nicolaou C. et al. Digital Storytelling in Cultural Heritage: Audience Engagement in the Interactive Documentary New Life // Sustainability. – 2021. – Vol. 13. – P. 1193-1-1193-22.

82 Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция / пер. с англ. – М., 2006. – 416 с.

83 Лось С.И. Интернет-СМИ Казахстана как конкурент традиционных медиа республики: автореф. ... док. филос.: 10.01.10. - Алматы, 2010. - 22 с.

84 Дунас Д.В., Салихова Е.А., Толоконникова А.В. и др. Мотивы Медиапотребления учащейся молодежи: результаты опроса в Москве, Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2020. - №67. – С. 278-302.

85 Ершов Ю.М. Цифровой мир сетевых подростков и их зрительские практики // Вопросы теории и практики журналистики. - 2019. - Т. 8, №2. - С. 355-372.

86 Щепилова Г.Г. Видеоконтент в Интернете: особенности аудиторного потребления // Вопросы теории и практики журналистики. - 2019. - Т. 8, №2. - С. 342-354.

87 Уразова С.Л. Зоны риска цифровых медиа // Массмедиа в мультимедийной среде. Основные проблемы и зоны риска: науч. сб. – М.: Академия медиаиндустрии, 2014. – С. 16-26.

88 Алимжанова А.Б. Мультимедиалық журналистикадағы жаңа технологиялар: генезис, ерекшелік, эстетикалық қағидағтар: дис. ... док. PhD: 6D0504100. - Алматы, 2019. - 130 б.

89 Нуртазина Р.А. Республика Казахстан: СМИ и политика: учеб. пос. - Алматы: Азия Принт баспаханасы, 2011. – 400 с.

90 Закон Республики Казахстан. О кинематографии: принят 3 января 2019 года, №212-VI // <https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z1900000212>. 10.10.2024.

91 Сулейменова А.Э. Влияние документального фильма в социальных медиа на социальный дискурс в Казахстане // Актуальные проблемы современной журналистики и PR: конфликтогенный дискурс в медиа и массовых коммуникациях: матер. междунар. науч.-практ. конф. - Костанай, 2023. - С. 36-39.

92 Абикиева Г.О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы, 2006. – 308 с.

93 Лапин А.И. Фотография как... - М., 2003. - 295 с.

94 Ишанова А.К. Поэтика литературной игры. – Саарбрюккен, 2013. – 600 с.

95 Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М., 1974. – 386 с.

96 Иорданиди О.В. Монтажная выразительность исторического документального фильма: автореф. ... канд. искусств.: 17.00.03. – М., 2004. – 28 с.

97 Протоколы документальных фильмов // <https://drive.google.com>. 10.10.2024.

98 Сулейменова А.Э. Документальные фильмы Каната Бейсекеева как пример публицистики новых медиа: нарративный анализ // Вестник Казахского национального университета имени аль-Фараби. – 2022. - №3 (65). – С. 77-85.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

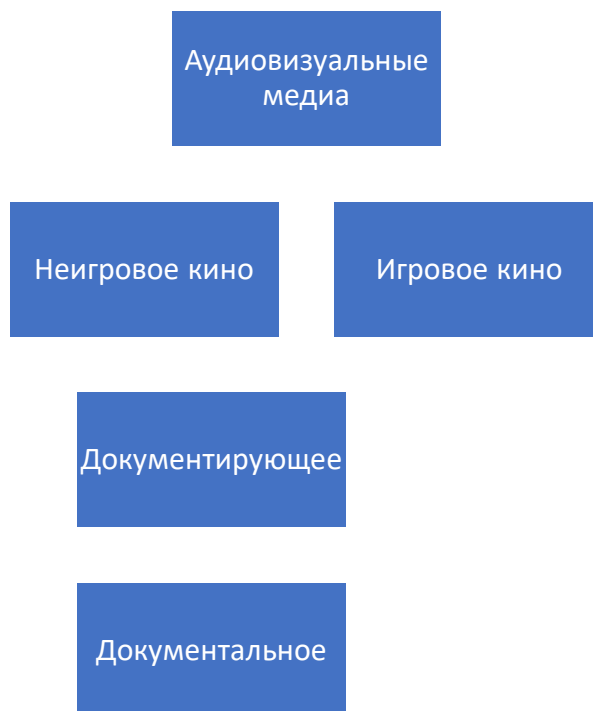


Рисунок А.1 – Схема «Место документального фильма в системе аудиовизуальных медиа»

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

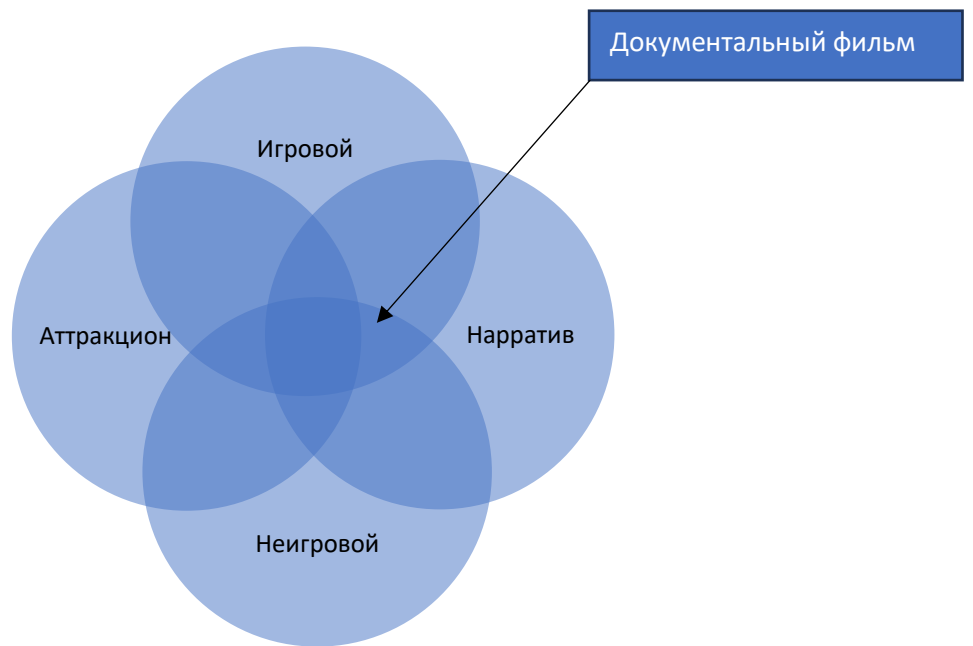


Рисунок Б.1 – Схема «Пересечение характеристик документального фильма»

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Интервью с авторами документального кино Казахстана

Асия Махтаевна Байгожина – режиссер документального кино, доцент кафедры «Режиссура экранных искусств факультета «Кино и ТВ» Казахской Национальной академии искусств имени Т. Жургенова, секретарь Союза кинематографистов РК

-Расскажите с кем вы работали над фильмом «Хроника необъявленной демонстрации»?

- Наана Чанкова - режиссер игрового кино, и до этого фильма она никогда в жизни не делала документального фильма. Она моя подруга, в то время делала короткий и дорогуший фильм. А я все время искала людей для своего фильма, потому что я приехала в Алматы из Москвы только в 1987 году и естественно я не испытывала того ужаса. Запланирован был полный метр и у меня не было никаких амбиций делать картину одной, и я обращалась ко всем режиссёрам, начиная от Сережи Азимова, и заканчивая уже Борей Кадырбековым.

Спустя годы я вот поняла, что в них сидел страх, то есть они были внутри этого котла. Проходили все эти чистки, собрания без меня. Ну, а я думала, что надо это делать по живому следу. Когда говорила об этом с Нааной, что нужен сорежиссёр, потому что иначе не примут заявку. И она мне говорит: «Слушай, а хочешь я буду с тобой вместе?» Я говорю: «Наана, ты?». Она говорит: «Ну, в принципе, я никогда тоже не делала документального, но, если мы вдвоем, мы как-то все же справимся. Ну, давай, в каком качестве?» Я сказала: «Я вижу тебя со-автором, со-режиссером, да кем угодно. Давай вместе делать». И вот мы отправили заявку, и вот Наана стала режиссёром.

Операторами работали Дулат Охтанов, Сережа Энголе, звукорежиссером была Зинаида Мухамедханова. Они все болели за этот фильм. У меня была, на самом деле, интернациональная команда. У меня был Родион Ким, который был ассистент режиссера. Все люди, которые работали, помогали мне бескорыстно. Деньги были крошечные. Зарплата была не большая, но все понимали, что это важно. Это нужно. Директором архива была Алла Фёдоровна Сеитова. Она всячески помогала. Где-то что-то находила и звонила мне, чтобы сообщить.

Нам очень помогла начальник цеха обработки пленки Жанна Мунайтпасова. Когда начала работать комиссия при Мухтаре Шаханове, по ее запросу поступили архивные материалы и никто не имел доступа к этим материалам. Естественно, мы ходили на все заседания. Благодаря Шахановы мы присутствовали на заседаниях, и мы просто приходили явочным порядком, ставили камеру, и снимали. Мы просто нахально приходили ставили камеру, и они не могли ничего возразить, потому что запись идёт. Тут сидит Шаханов задает вопросы, рядом Нинель Константиновна Фолкина, правозащитница. Они нам помогали, нам просто повезло. Это было такое время, что можно было снимать, но архив на давали буквально на два дня, потому что все боялись. Все еще существовал СССР, и у нас была прямая директива. Мы не имели права никуда эту хронику выносить, а в доме правительства работала охрана. И что делать? Нана была в положении и у нее был животик. И она три-четыре коробки пленки привязала к поясу платком. Кто же будет досматривать беременную женщину? Мы вынесли пленки, и я заранее договорилась с Жанной. Она сказала - ты привезешь, я сама это буду проверять. Она была начальником смены. Мы привезли, всю ночь они делали. Это сейчас просто скопировать видео, тогда же это было целое дело. К утру всё было готово. Мы опять же взяли машину, приехали, так же зашли и пронесли обратно под платьем Наны.

Желтоксановцы помогали находить кого-то другого. Моя подруга Люба Родионова, она работала на анимации, и она рассказала, что у них в анимации пострадал Жанатлек, один из героев фильма. Так мы находили всех – по связям и рассказам. Были свидетели, которые не соглашались записать на камеру. Рассказывали жесточайшие вещи какие-то ужасные, но не

хотели говорить на камеру. Тогда не было такого метода как аниме док, но я все равно этого не люблю, потому что мне важно чтобы человек конкретно сидел, конкретно рассказывал в кадре. Для меня это было важно, потому что это была правда. Я благодарна всем людям в фильме.

-Что вы можете сказать о самоцензуре автора-документалиста?

-Каждый решает для себя. Я всегда пытаюсь договариваться с людьми, но, если я решила, что это надо показывать я стараюсь всегда убедить. Никогда не нарушаю договоренности. У меня вот был фильм «Сенің Жолымда», где я закрыла лицо человека, потому что он просил, я пошла на встречу ему, но я считаю если ты дал согласие, то показывай себя. Но если нет, нужно находить режиссеру какой-то другой способ. Но если ты уже снял, если ты сказал «а» то говори и «б», потому что документальное кино — это правда и ничего кроме правды. Правда всегда оглушительна, потому что ты видишь и понимаешь, что это так. Другое дело как ее показать, нужно найти способы. Как автор считает правильным, это его право. Каждый выбирает для себя.

-После того как фильм вышел, не было никаких вопросов откуда вы взяли эти документы?

-Нет. Понимаете это же время было брожения, Союз разваливался на глазах. Другое дело, что я даже премьеру не могла устроить, потому что у меня не было никогда спонсоров и мы показывали фильм в доме кино. Все пришли, начиная от Олжаса Сулейменова, заканчивая желтоксановцами, и даже из КГБ. И во время съемок за нами всё время ездила машина, как бы мы её знали. Две машины, они все время менялись. Они ездили за нами. Я думаю, что они знали, что мы делаем, но не знали как реагировать, потому что мы попали как раз в это время когда никто не знал что делать. Потому что мы могли взять интервью тогда у Серика Обдрахманова, у Мендыкулова, у прокурора Елемисова у всех начальников. Потому что это было, как бы время гласности. В тот момент какие-то вещи решались очень быстро, потому что, во-первых, был авторитет документалиста. Во-вторых, это был страх какой-то, потому что уже происходил слом системы. После премьеры люди оказывается собирались для обсуждения, а я сама пригласила узкий круг группы съемочной, чтобы отметить как-то это все. На следующий день у меня просто телефон разрывался, потому что люди друг другу рассказывали и мне звонили. Преследования не было, но у меня какой-то, наверное, такой ярлык неблагонадежности есть, наверное. Ну а что делать? Документалисты все неблагонадежные люди, на них нельзя полагаться.

- В фильме наблюдается, что официальные лица и люди, которые пытаются оправдаться и перевести стрелки сидят в кабинетах, а свидетели и непосредственно люди, которые открыто и откровенно говорят, что происходило, они находятся на улице или же в своей собственной семье.

- Да, и потом заметьте я когда показывала в Москве моей сестре, которая училась в аспирантуре на филологии в МГУ, она сказала то, чего я не замечала в начале. В процессе монтажа идешь по смыслу и не обращаешь внимания на детали. Сестра мне сказала, что все, кто сидят в кабинетах, все время говорят «толпа пошла», а те, кто был участником - они говорят «народ». И для первых люди на площади так и остались толпой, они не воспринимали это как волю народа, как людей, которые вышли. И для меня это было тоже тогда удивительное замечание, потому что я на это не обратила внимания.

- Еще один момент, когда в начале фильма идет сначала официальная демонстрация, которая всегда проходила стандартно. И когда диктор начинает говорить о декабре 1986 года едут моющие машины между словами о том, что произошла демонстрация, которую не заметили, то есть стерли, смыли из памяти.

-Эзенштейн настаивал на однозначности кадра, он хотел сделать однозначный кадр, но потом вдруг где-то в дневниках, по-моему, пишет, что не может быть кадр однозначным, он всегда многозначный. То есть сначала есть первое значение, что мы видим, то, что означает объект само по себе. Но есть и второй слой значения, который ты сам видишь и как бы ты, возможно, ее навязываешь, а иногда не навязываешь, но тем не менее имеешь в виду. Это

касается не только визуального ряда, но и словесного ряда. А есть еще и третий смысл. И первый, и второй автор видит сам, а третий создается зрителем, который сам что-то еще связывает с какими-то вещами. Есть такой Киновед Наум Клейман, он у нас читал лекции, и мне кажется, что его с того света нанял проповедовать свои идеи сам Эйзенштейн. Мы разбирали каждый кадр фильмов, и я помню, что меня смущали субтитры, потому что в одном месте они были написаны во множественном числе, в другом - в единственном числе. Я думала почему, и когда Клейман это объяснял тем, что это восходит к христианской культуре, я понимала, что есть смысл, который вкладывает режиссер и для него, может быть, не важно заметят ли его зрители. Но первый слой смысла всегда должен прочитывать однозначно. Произошло некое событие, и вот оно, а дальше будет второй слой, третий слой и так далее. Это зависит от того, кто это говорит и кто смотрит, слушает. Текст фильма начинает жить своей жизнью. Вот вы говорите об этом, а я даже не предавала этому значение, потому что мне было важно было показать иное время. Для меня это был как бы фактор времени, чтобы повествование не обрывалось. То есть как когда какое-то зерно обрывается, всегда получается слабый фильм. В Казахстане уже произошел генетический слом, потому что важное звено было вывернуто, не было осознания и переживания и получилась национальная, историческая слабость народа.

- *Расскажите, пожалуйста, о музыке и вертикальном монтаже в фильме.*

- Зина Мухамедханова подбирала музыку, и я предложила ей обратить внимание на Альфреда Шнитке и Софию Губайдуллину. Мне казалось, что в фильме должны быть использованы произведения композиторов, которых совершенно иначе воспринимают. Звукорежиссер предлагала какие-то национальные мотивы, а я говорила, что, да, это хорошо - национальные мотивы, но нужны наднациональные мотивы, понятные всем. И когда я показала ей Шнитке и Губайдуллину, она удивилась, потому что никогда не ставила таких композиторов, и начала работать с вдохновением.

Мы долго не могли смонтировать эпизоды архивов и музыку, нам вначале не повезло с монтажером. Это была девушка, она не могла технически это делать, и в итоге нам помогла Римма Васильевна Белякова. Мы садились за монтажный стол, но у нас не клеилось, не могли уловить секунды. За нашими мучениями наблюдала режиссер монтажа Римма Васильевна, и предложила собрать эпизод в обеденный перерыв. Она выслушала меня и сразу попала, смонтировала нам эпизод, и я поняла, что мы имеем дело с профессионалом. Я пошла к начальнику монтажного отдела, и сказала, что мы меняем режиссера монтажа. И мы сделали монтаж, по-моему, за полтора месяца. Так бывает всегда, когда ты работаешь с человеком, который тебя понимает с полуслова.

- Расскажите об архивных кадрах. Вы как-то обрабатывали их или использовали в их первоначальном виде?

- Они были именно так сняты. Мы берегли каждый кадр, потому что у нас их не хватало. Мы растягивали их как могли. Я примерно знала кто снял архивные кадры и хотела взять интервью у операторов, но никто не рассказывал, потому что они видимо подписали договор о неразглашении. К нам обращался человек, у которого были какие-то редкие кадры, и он показывал какие-то фотографии, но требовал место зав отделением ЦК и надо сказать, что мы обещали ему все, но не получилось. Искали материал везде. Мы пытались использовать каждый кадр и где-то были повторы.

- *Во многом в фильме можно наблюдать как вы сталкиваете синхроны разных точек зрения, даже приходит в голову юридический термин «очная ставка».*

- В фильме всегда должен быть конфликт. Всегда интересно, когда есть это противоречие и оно явственно видно на экране, потому что, если бы у меня был бы только один Колбина и не было бы Кунаева это тоже вызывало бы вопрос. Кунаев ко мне хорошо относился, потому что ему меня как-то представили и он со мной встречался. Я приходила к нему, но он не соглашался записываться, тогда я сказала, что, если он промолчит, никто не узнает его мнение. И мне просто чудовищно повезло, это было время гласности и Колбин до этого дал мне интервью. Кунаев говорил, что еще не время, и однажды я не выдержала, и

сказала Кунаеву – «А вы что мог Мафусаил? Вы собираете жить вечно?». Он в ответ рассмеялся, и я вдруг поняла, что он понимает, о чем я говорю. Он ответил на все вопросы, но тем не менее всей правды не сказал.

-В фильме несколько раз повторяется ваш вопрос и ответ Колбина о том, что жертв не было.

— Это же это самая большая тайна, и все зациклены на количестве жертв, но мне кажется, что важнее их качество. Скажем в такой негативной коннотации «качество», потому что до тех пор, пока мы не разведем этот туман у нас в стране все останется безвестно, либо не понятно и тень на плетень. Я больше всего терпеть не могу мифологизацию, потому что нужно прямо передавать послание и документальное кино этим занимается. Еще одна причина, почему я решила снимать фильм был выход первой картины о декабрьских событиях «Самое дорогое». Она создавалась на моих глазах Сергеем Азимовым и Владимиром Татенко. И там красной нитью проходила такая мысль - как такое могло случиться, что люди пошли на другой народ, поднимался вопрос межнационального конфликта. Авторы брали истории о том, что русский женился на казашке, казашка вышла замуж за русского и так далее. Я знаю, как женятся люди: по любви, по расчету, по залету, в силу разных обстоятельств. Но я впервые видела фильм, в котором люди были вынуждены вступать в брак, выполняя интернациональный долг. Когда я смотрела «Самое дорогое», то думала, что нужно разобраться лучше.

-В современных документальных фильмах авторы чаще отказываются от дикторского и закадрового голоса, чтобы предоставить возможность социальным актёрам говорить самим. Что вы об этом думаете?

- Должен быть какой-то баланс, потому что нельзя полностью отказываться от этого приема. Но думаю следует обратить внимание не на дикторский текст, а именно на авторский текст. Михаил Ром, например, или Крис Маркер. С одной стороны не использовать дикторский текст — это высший пилотаж в документалистике, когда все сказано без авторского вмешательства, с другой стороны, возникает вопрос могут ли авторы выразить свою точку зрения в тексте?

Мёртвое казахское телевидение создает документальные фильмы, тексты в которых строятся на принципе - что вижу о то пою. Я считаю вершиной телевизионного документального фильма, конечно же ВВС. Мы видим каким исследовательским, кратким и емким должен быть текст. Он должен заставлять задумываться.

- Какие шаги необходимо сделать, чтобы документальное кино в Казахстане вышло на такой уровень, чтобы зритель мог прийти в кинотеатр и выбрать на афише документальный фильм.

- У нас надо воспитывать зрителя. Если открывать кино клубы какие-то, и я думаю, что это сейчас должно появиться. Должны выйти пять-шесть документальных фильмов, на которые народ весь отправиться смотреть. Это должны быть важные и острые темы, которые взбудоражат всех.

27 марта 2023 год

Тюлькин Владимир Викторович - режиссер-документалист, поэт, автор сборника стихов «Знак восклицания»

- Расскажите, пожалуйста, о чем именно фильм «Повелитель мух»?

- По «Повелителю мух» я сейчас сам начинаю писать работу как создавался фильм. Я это опишу, но я боюсь, что это долго будет длиться. А сейчас самое основное скажу – чем он интересен этот фильм. Он интересен тем, что создан художественный образ тоталитарного руководителя. О рождении тоталитарного руководителя. Как человек, который пострадал от тоталитарного режима, его самого чуть не расстреляли, а его отца расстреляли в тоталитарном государстве. И он своим идеалом создает тоталитарное государство у себя во

дворе. Этот человек не задумывается, что такое тоталитарное государство, но он создает идеал этого государства. И вот этим интересен фильм.

В самом начале я сам не понимал про что я делаю фильм, но делал то, что мне было интересно. А так как был переходной период, от социализма мы переходили к капитализму и многое там рушилось. Я взял в качестве героя фильма человека, который начал зарабатывать на мухах. Долгое время герой не признавался, что он бог у себя во дворе. Я понимал, что в подсознании это у него сидит, но он сам этого не понимает, и нужно было создать такие условия, чтобы у него появилось абсолютное доверие ко мне, чтобы я мог заглядывать к нему в подсознание, чтобы он невольно проговорился и такое чудо произошло, он невольно проговорился. Особенно мне понравился синхрон, когда он разделявает собачку и откровенно говорит ну то, что бомжей использовать на мясо ... Это подсознательно. Но это не только вот в таком человеке. Он, как бы это сказать, не плохой человек. Это очень хороший человек, но в то же время в любом человеке – в хорошем, в плохом – вот эти начала лежат. Каждый человек считает себя богом.

Он не совсем государство создал. Это я выдумал, что он создал тоталитарное государство. Он сам того не понимая, создавал взаимоотношения между своими животными такие, что одни надсмотрщики. Так коты, которые посторонних котов выгоняли, чтобы не поедали зайцев. Это все образно сказано про наше общество и не впрямую, поэтому это и смешно, и горько, и честно говоря – глубоко.

- У меня сложилась взаимосвязь между изображениями картин Босха, которые вы используете с композицией фильма. Это триптих Босха «Страшный суд» и там есть рай, земля и ад. И в фильме тоже я увидела райский образ в начале, земной образ, и образ ада. Это так задумывалось?

- Ну не знаю, видимо это подсознание. Я в бога не верю, но видимо что-то такое происходит с человеком, что его направляет. Я прочитал статью о герое фильма и мне вдруг захотелось съездить туда и посмотреть, что это за человек. Это в Гурьеве было, а я жил в Алмате. Я думаю, как бы туда попасть, а потом раз выяснилось, что оказывается от союза кинематографистов можно взять билеты на поиски будущей темы, вернее для написания сценария. И я взял билет туда и обратно взял и думаю, что если я несколько дней там задержусь, то значит получится, что нужно будет жилье снимать, а жилье снимать за счет союза кинематографистов невозможно. Нужно свои деньги вкладывать. Мне жалко свои деньги всегда, и поэтому я думаю – нет надо взять утром полететь туда, а вечерним билетом, почему-то в Гурьев тогда много рейсов было, а вечерним рейсом вернуться и взял значит билеты. Полечу – встречу с человеком. Значит настал день когда нужно было вылетать, его адреса я не знал. Я обращался к человеку, который написал статью. Говорю мне нужен адрес вашего героя. Он говорит – ты знаешь у меня его адреса нет, но его все в городе знают. Когда вылет был вдруг рейс отменяют, меня это насторожило. Думаю, надо же могу не успеть. Потом второй раз рейс отменяют. Я думаю, лететь или не лететь, а потом думаю – нет – все-таки нужно лететь, потому что времени мало написание сценария, но хотя бы человека увидеть. Вылетаю, выхожу с самолета, останавливаю первое такси. Я говорю, вот не знаю куда ехать, но мне нужен человек, который разводит мух. Водитель говорит – да я его знаю хорошо, это говорит, мой бывший сосед. Вот такие случайности, когда необходимость стоит на перекрестке случайности. То есть необходимость, что я должен снять фильм она как бы не знаю почему была заложена и, если есть бог, значит он направляет. Но я в бога не верю.

Только я зашел во двор, меня окружила стая собак, и они мне вперед не дают пройти, а если я хочу назад идти, они меня не выпускают. Ну и собаки-то в общем-то добрые, но как начинаю двигаться – лают. Не дай бог кусать начнут. Я начал кричать. И выходит старик. Библейская борода, почему-то вот шапочка какая-то казахская и халат. Выходит и как старому знакомому говорит – о, вы приехали ко мне? Я говорю – да, к вам. И сразу расположил к себе. Но самое странное, что как я начал с ним разговаривать у меня сразу почему-то возникла эта картина, я не понимал, что эта картина «Страшный суд», но что-то такое, где человечество гибнет. Я даже думал сделать так, чтобы двойной экспозицией

снимать. Чтобы у человека берешь интервью, а на фоне эта картина возникла. Начал советоваться с оператором, он говорит Володя, ни в коем случае в двойной экспозиции снимать не будем. У нас, в общем-то пленки мало, а если будет брак на синхронах, то это нам нельзя будет использовать.

- *Расскажите о синхронах, где изображение героя дублируется?*

— Это тоже интересно. Когда начали снимать мне оператор говорит, что он нашел множительные линзы и думал, как бы их использовать. Может это тоже случайно, то есть задумка о святой троице возникла потом, когда уже сняли. А на момент съёмки просто подумал про то, что это интересно. И это говорило о множественности человека - с одной стороны это человек, который положительный, с другой - отрицательный и центр его посередине. И сама идея снимать синхроны ночью тоже неожиданно возникла. Я думал, что как-то же он должен себя тоже понимать, объяснять, что он за человек. Это было удачно, потому что в конце он вывел на обобщение о своем поколении.

- *Можно сказать, что герой фильма становится таким образом соватром?*

- Честно говоря, любой герой должен быть соавтором, потому что ты начинаешь исследовать героя, а исследование это значит вытаскивать из него то, что он сам не понимает. Исследование – это самое принципиальное в моих фильмах. Но с героем самым я не связываюсь на долго. Я его забываю сразу, если хороший фильм получается, а вот если слабый фильм, то хочется доработать, и тогда я начинаю доснимать. В фильме «13 километров» снимал героя дважды и «Буду защищаться сам» тоже дважды снимал.

- *Расскажите еще про один прием. Когда идет представление героя через джампкат, как это создавалось?*

- Пришлось с оператором работать. Я спросил, как нам сделать, чтобы в несколько экспозиций снимать, а он говорит, что это невозможно несколько экспозиций, но говорит давай попробуем по-другому. Мне почему-то хотелось героя сразу представить, что он владыка этого мира, и думаю надо чтобы он на возвышенности был, а там была куча навоза. Какое-то кресло старое стояло у него во дворе, мы взяли это кресло. Потом думаю, как сделать скипетр, а у него палка была которую он там шевелил в своем аппарате. Потом должна была появиться его челядь, и он должен стукнуть, и тогда все должны сбегаться. Ну и выбрали самое простое решение для этого. Потом ещё оператор придумал, что объектив можно обмазать вазелином, чтобы было размыто и похоже, как будто смотрит муха.

Муха – это героиня фильма. После крупного плана мухи она якобы видит героя, и он якобы ее прихлопывает, убивает. Тогда мне не понравилось, когда герой долго смотрел в объектив, и потом только стукнул, а сейчас понимаю, что получилось лучше. Герой смотрит на объектив и вглядывается, убивать ее или нет. Я не раз озадачивал оператора с этой мухой. Нужно было снять пролет мухи. Я думал это просто, а он один раз снял, потому другой. Все не нравится ему. Потом уже поздно ночью он прибегает и говорит, что придумал как нужно снимать пролет мухи. А еще один раз снимали, что муха от страха быстро улетает и мы ускоренно снимали и получилось, что она быстро летит.

- *Как вы думаете, что необходимо сделать, чтобы у документального кино в Казахстане было больше аудитории?*

- Честно говоря, мне даже до лампочки будут смотреть фильмы или не будут. Приятно, когда смотрят, но мне главное сделать фильм как мне хочется. Какова будет судьба фильма меня уже не интересует. Но приятно, когда фильм посылает на фестивали, и когда он получает призы. Приятно, но главное, что основное удовольствие я получаю, когда их делаю, потому что это метод исследования мира. От денег я не получаю такого удовольствия, потому что в свое время пришлось выбирать либо на деньги работать, либо для удовольствия. Ну для себя я решил, что все-таки важнее кайф получить, а деньги уже второстепенное, поэтому я устроился на телевидении работать. Там я получаю деньги, там любой может работать режиссером, и хорошо будет зарабатывать.

24 марта 2023 год

Сейитжан Айдос - режиссер-документалист, заведующий кафедрой «Режиссура кино и ТВ» КазНУИ, председатель общественного объединения «QazDoc»

-Айдос, расскажите, пожалуйста, о своем пути к документалистике? Что стало определяющим фактором в вашем решении выбрать режиссуру и документалистику?

-К документальному кино я пришел довольно неожиданно. Где-то к 30 годам понял, что в принципе нуждаюсь чтобы моя профессия периодически менялась каждые 3-4 года мне хотелось осваивать новую сферу, мне было любопытно освоить какие-то новые горизонты. И вот я думал, что я все время перепрыгиваю с одной профессии на другую и вдруг понял, что кино может объединить все. Ты занимаешься тем, что исследуешь какую-то тему определенное время, а потом, когда ты заканчиваешь эту тему, переходишь на другую. Таким образом разнообразие, которое я искал, удовлетворяется. Как только в Астане открылся Университет искусств, то я поступил учиться одним из первых. Когда закончил магистратуру, начал преподавать. Очень мне нравилось вообще киноведение вообще, у меня большая тяга к анализу кинематографических процессов. Я считаю, что педагогика на самом деле гораздо больше дает в плане знаний, потому что когда ты пытаешься кому-то объяснить то, что ты понимал за годы обучения, то это как бы накладывает на тебя ответственность, и ты пытаешься как бы еще лучше понять и осознать эти вещи, то есть вывести их на какой-то сознательный уровень.

Я начал преподавать документальное кино я вдруг осознал, что документальное кино такое интересное и вообще, что все мои студенческие работы основаны как бы на такой документалистской основе, потому что я всегда рассказывал о том, что происходит в моей жизни.

Я вообще понял, что на самом деле кино вообще это такое условное деление на анимацию, на документальное и игровое. На самом деле есть кино хорошее и есть кино плохое. Таким образом на третьем году преподавания я вдруг осознал, что хочу быть документалистом, и сейчас пытаюсь наверстывать все что пропустил. Стараюсь смотреть, читать, общаться и посещать различные семинары по документальному кино и мне это очень нравится.

- Кто для вас ориентир в документалистике?

- Ориентиры для меня — это российские документалисты. Это, во-первых, Виктор Косаковский. Мне нравится его отношение к жизни и как он это отношение к жизни может передать через свое творчество. Второй режиссер - пропагандист документального кино — это Виталий Манский, который организовал АртДокФест. Третий — это Александр Расторгуев. Его отношение к кино документальному кино вызывает просто восхищение.

-Какое у вас отношение к новым технологиям и социальным медиа в работе с документальными фильмами – интерактивное документальное кино, съемка 360 градусов, вертикальное/мобильное кино и пр.? Привносит ли что-то новое в восприятие документального фильма новые технологии и приемы?

- Все что делает кино интереснее, все что делает кино глубже, привлекательнее, выразительнее имеет место быть. Если это работает почему бы не использовать какие-то новые технологии, социальные медиа. Я вижу очень много интересного документального кино, где разные форматы применяются, где там какие-то новостные вещи или съемки камерой с телефона используются или дроны, которые снимают с высоты, или мобильная вертикальная съемка. Это все приносит то, что мы видим вокруг нас, современность, которая стала максимально оцифрованной. Это должно отражаться, конечно же в мире искусства, поэтому я отношусь к этому хорошо. Главное, чтобы смотреть кино было интересно и захватывающе

-Насколько для вас важна рефлексия и обратная связь с аудиторией? Как для себя, как для документалиста, вы формулируете свою цель/идею/миссию?

- Мне кажется вообще творчество — это есть рефлексия. Мы набираем студентов, и я стараюсь найти человека, который размышляет о том, что происходит в жизни и пытается эти

события осознать для себя через кино. Режиссер не должен пропагандировать и не может знать истины. Я думаю, что хороший режиссер-документалист всегда сомневающийся человек, исследующий какую-то проблему или тему, и при этом я понимаю, что цифровые технологии дали прекрасные возможности снимать каждому и появилось очень много разного контента. Найти зрителя становится очень тяжело, потому что зритель окружен терабайтами различных интересных и неинтересных видео.

Творчество должно способствовать тому, чтобы каждый из нас стал более осознанным более критически мыслящим, более чувствительным, более активным в выражении своей гражданской позиции. Я думаю, что документальное кино — это прекрасный инструмент, чтобы казахстанцы, условно говоря, чуть лучше узнали друг друга. У нас большая страна и мы все очень разные. И вот это расширение сознания, принятие нашей разности и понимание, что мы по-разному живем, обретение общих ценностей — это миссия документального кино.

-Как вы относитесь к жанровой типологии фильма? Считаете ли вы необходимым определять жанр и формат документального фильма?

-Сложный для меня вопрос, на самом деле. Об этом я даже не сильно задумывался. Мы говорим, что есть два жанра — жанровое кино и авторское кино. Авторское кино в какой-то степени, конечно тоже может обладать спецификой жанра, оно может быть комедией, драмой, триллером. Но мне все-таки кажется, что документальное кино — это больше про жизнь, которая как раз имеет очень много разных оттенков, которые иногда смешны, иногда трагичны, иногда вызывают слезумиление, а иногда наоборот вызывают какой-то ужас от происходящего. И в этом плане, наверное, для документального кино жанровое разделение не работает.

-Как вы можете описать работу документалиста в Казахстане — какие есть возможности, а какие ограничения?

- Ну сейчас у нас есть в отличие от многих стран замечательный ГЦПНК, к которому очень много вопросов. Центр поддержки финансирует какие-то документальные фильмы, но, к сожалению, я не вижу пока особо интересных работ, которые бы финансировались нашим государством. Меня поразил тот факт, что четыре года уже проходили питчинги, экспертный совет создавался и ни в одном из этих экспертных советов за все эти четыре года не было ни одного документалиста. Я вижу работу больше независимых режиссеров таких как Катя Суворова, которая сама себя продюсирует, находит деньги за рубежом и снимает интересно. Или Канат Бейсекеев. Он делает это довольно независимо свои проекты.

-В каких специалистах в сфере документального кино на сегодняшний день чувствуется дефицит?

- Мало хороших операторов документального кино. Они все стараются идти в игровое кино и немножко недооценивают потенциал и возможности документальное кино. Считается, что это довольно легко делать. Сам документалист должен быть хорошим оператором, это тоже очень важно. В остальном нельзя сказать, что у документального кино есть какая-то специфика в других специалистах. Монтажеров, звукорежиссеров и пр. много в игровом кино, и сам документалист многие вещи делает самостоятельно, поэтому особого дефицита я не вижу я вижу. Может быть есть дефицит в хороших документалистах.

-Какого рода противоречия и столкновения имеют место быть в работе подготовки документалистов?

-Я понимаю, что мой уровень педагогики — это не уровень Марины Разбежкиной или других мастеров, которые действительно передают ремесло и делают специалистов. Мне кажется, что в первую очередь нужно способствовать тому, чтобы студенты, во-первых, избавились от всякой ерунды, которая навязана им семьей или в школе, или телевидением. Когда они найдут свой голос, когда они найдут свое мышление пусть оно будет очень простое, но когда они будут находить свои ответы на какие-то вещи, тогда, мне кажется, и возможно, что они начнут делать хорошее документальное кино. То есть я вообще вижу смысл университетов именно в том, чтобы помочь человеку вернуться в его как бы невинное

состояние, когда он откидывает какие-то прикрепленные к нему стандарты мышления, и он начинает быть самостоятельно мыслящим существом.

-Какие у вас ожидания и ближайшие планы в работе QazDoc? Что стало стимулом к созданию объединения документалистов?

- Ежегодно мы в университете искусств проводим государственные экзамены и обычно мы зовем очень почетных документалистов, чтобы они были председателями наших экзаменационных комиссий, и вот к нам приехала такой замечательный режиссер, которую я обожаю - это Асия Махтаевна Байгожина и мы так разговорились. Я просто говорил, что у нас так много проблем в Казахстане и можно сказать, что нет документального кино в Казахстане. Почему с этим мы не работаем? Почему мы не объединяемся, не говорим о нашей проблеме сообща? И выясняется, что все авторы разъединены. Существует какая-то проблема непонятная нам северным режиссером, потому что, видимо, мы не так часто снимаем кино и нам не так часто приходится бороться за проекты. Астанинские преподаватели документального кино решили стать одними из инициаторов создания общественного объединения QazDoc, и, может быть, это поможет решить какие-то наши проблемы, потому что сейчас очень сильно размыто понимание документального фильма. Сейчас любой человек, который выйдет на улицу и снимет какие-то кадры говорит, что он снял документальное кино и это очень обидно, поэтому сейчас мы даже перешли к термину «креативное документальное кино». Мы должны ориентироваться на креативное документальное кино, должны его развивать, должны сломать стереотип о том, что документальное кино — это скучные говорящие головы, на которые невозможно смотреть образованному человеку, потому что в нем нету никакой живости, в нем нет самого кино.

QazDoc еще маленький и у нас очень много планов и очень мало действий. Это обидно, но в любом случае какие-то вещи уже совершаются. Мы создали telegram-канал, в котором сейчас уже 200 человек и они активно делятся событиями в мире документального кино как в Казахстане, так и за рубежом. Прошли несколько семинаров, интересные встречи и мастер-классы. Мы написали письмо министерству о проблеме с экспертным советом. У нас есть очень хороший план о том, чтобы создать креативные документальные проекты, которые сейчас в процессе.

06 мая 2023 год

Грибовская Ирина – корреспондент on-line телевидения Tengri News, продюсер, режиссер документального кино.

-Среди журналистов в вашем окружении документальное кино становится интересным, популярным или же считается, что это такое развлечение?

-Очень интересным. Вот недавно в Internews был питчинг. Каждый год эта международная организация выдает гранты журналистам. Я была в отборочной комиссии, и я если честно была удивлена. Наверное, каждый третий журналист подавал заявку на создание документального фильма, даже на создание цикла документальных фильмов. Я не знаю, что журналисты вкладывают в это понятие – документальный фильм – потому что это очень тяжелый жанр, тем более для журналиста, который всегда был информационщиком, крутился вот в этой информационной среде. Ведь переключится на документальный фильм ничего не создавая постановку как мы это любим, но мы все этим грешим, когда мы снимаем свои сюжеты в новости мы все равно говорим: так, давайте еще раз пройдите, мы сейчас перебивку снимем, а вот сейчас что-нибудь попишите или порисуйте, мы сейчас поснимаем. От этого тяжело уйти журналисту, когда он хочет снять документальный фильм. Вот это журналистское внутри сидит. Ой не так сидит, не так пошел, надо еще раз, а давайте переснимем. И тяжело как-то переквалифицироваться что ли в документалиста, но несмотря на это многие, из ста заявок, 80% журналистов хотят снимать документальное кино. Хотят пробовать, и, мне кажется, этот жанр скоро в Казахстане займет свое место, и многие кстати, для них кумир или тот на кого они хотят быть равняться – это Кана Бейсекеев, он их как-то

заряжает своим вот этим, своими фильмами и своим стремлением и снимать документалистику, и сейчас журналисты будут стремиться. Ну и тот же Алексей Пивоваров, все смотрят его Редакцию, и прямо все без ума, и мне кажется многие перенимают у него стиль, хотя у него наверняка тоже не чистый документал, тоже есть, он грешит разными постановками, но Редакция себя зарекомендовала себя хорошо. Мне кажется, у него большая аудитория и есть свой зритель, и вот хотелось бы чтобы в Казахстане тоже этот жанр развивался.

-Документальное кино близко к журналистике через похожие принципы работы. Вы согласны со мной?

-Да, то есть базовые принципы журналистики. Да, конечно, то есть автор документального кино, как я ранее говорила, должен быть честен с самим собой и честен со своим героем. Он, конечно, должен следовать всем этическим принципам, конечно, ни в кое случае не должен навредить. Вы знаете есть такой документалист, она журналист Шахида Тулаганова – журналист из Узбекистана, но последние годы она живет в Великобритании. И Шахида снимает такие вот работы. В 2015 это последняя ее работа это «Аэропорт Донецк», за который она получила первый приз фестиваля Манского «АртДокФест». Она всегда снимает такие фильмы, как например, война в Сирии, война в Ираке, вот такие и там, действительно как никогда нужны такие базовые принципы, базовые нормы журналиста. Соблюдение этики, обязательно. Возможно неразглашение какой-то информации во имя безопасности своих героев. То есть как бы мы ни хотели снять крутой кадр или рассказать что-то, что создаст вау-эффект в аудитории, мы должны понимать как завтра этот человек будет жить. Мы снимем другой фильм – третий, четвертый, пятый, а этим людям дальше жить в своем обществе, жить в этом мире, и не дай бог из-за какой-то нашей оплошности как автора этот человека завтра пострадает. Вот тоже есть казахстанская такая документалистика, ну или журналист, я лично с ней не знакома - Мадина Мустафина из Караганды. Она в 2011 году сняла фильм, называется «Милана». Этот фильм занял тоже много всяких наград, и это фильм про шестилетнюю девочку карагандинскую, которая живет с мамой где-то в кустах на районе Карзавод, по-моему. Ее мама – это пьяная грязная женщина ругается матом. Фильм получился очень успешным. Она вот не готовилась, вот как я и говорила – это полное погружение в жизнь этой девочки. Она шла за ней, снимала ее, пришла туда, где она живет. Выпустила этот фильм – вроде бы все хорошо, она получила свои награды, об этой девочке узнали люди, начали сбор денег, собрали деньги. Мама купила дом, но в итоге она этот дом продала, опять начала пить и этот ребенок опять остался на улице. И вот тут такая мне кажется есть грань – помогли ли мы ребенку или навредили. Вот не понятно, вроде бы с одной стороны, она, наверное, хотела помочь, но с другой стороны – какая травма для этого ребенка, когда вот мать вроде бы бросила пить, им помогли, купили дом ... Она узнала, уже потом встретив эту же девочку Милану через несколько лет опять же на улице такой грязной, которая ходит, просит деньги себе на пропитание. И вот тут надо понимать, что ты хочешь донести, и нужно все, наверное, свои амбиции немножечко спрятать и понять как этот ребенок будет завтра жить, вот ты сегодня покажешь, ты получишь премию, а им же дальше жить, этой девочке взрослеть, становиться мамой, выходить замуж. Нужно, мне кажется, все риски наперед понимать, когда ты пускаешь свой фильм в большой прокат, когда ты его ставишь на фестивали, отправляешь, немножечко нужно это понимать. Фильм «Милана» вызвал вот такую вот неоднозначную реакцию среди аудитории, которые говорили: ну и что, да фильм, ты заработала себе имя на этом фильме, ты прогремела на нескольких фестивалях, взяла премии, а что с ребенком? Вот тут задумываешься, что да все эти принципы, этика и понимание, когда ты снимаешь фильм о человеке. Тут, конечно, нужно думать.

-Самая важная часть в работе журналиста – это зритель. Многие казахстанские фильмы, которые выходят, они выходят в фестивали. Не все авторы согласны показывать свои фильмы. Документалисты показывают в открытую свои фильмы. Как найти путь к зрителю?

-У зрителя сейчас такой выбор, что его чем-то зацепить сейчас очень сложно. В том же Ютубе, и на всех платформах – ИВИ и разных других там – Море ТВ, столько выходит всего, что мне кажется зритель просто не успевает за всем этим следить и все это смотреть. Я думаю, что сейчас наоборот намного сложнее зацепить зрителя чем-то. Это тема должна быть настолько близка зрителю, он должен настолько должен понимать, что да, я такой же, мне то, что рассказывает автор в своем фильме мне настолько близко, что я готов это смотреть, я готов потратить свое время, чтобы досмотреть до конца. Мне кажется, что если ты будешь искренний и честный, то зритель это тоже почувствует и у него не будет отторжения, он тебя полюбит, он полюбит твоё творчество, фильмы, подпишется скорее всего и будет следить, будет смотреть. Как полюбили Дворцевого. Дворцовой тоже такая глыба для Казахстана. Даже я сейчас не про «Айку», у всех в голове только «Айка», у него есть отличная документальная картина, которая называется «В темноте». Это картина о мужчине, который ничего не видит, живет со своим белым котом, вяжет авоськи, и раздаёт их на улице людям, а если люди эту авоську не взяли, то он плачет.

-Поздравляю с премьерой вашего фильма «Жизнь». Расскажите о реакции на него.

-Мы рассылали на многие фестивали на многих мы не прошли, наверное, в 70% случаях наш фильм не прошел на фестивалях и в 30% прошел. И это ну для дебюта очень здорово. На фестивале «ЕвразияДок» мы получили специальный диплом от жюри за человечность. Также вот в Швеции два раза мы победили на Стокгольмском фестивале. У меня есть от них дипломы, и они же дают такие награды как лавровый лист, которые приклеиваешь на свой фильм. Вот буквально в конце прошлого года мне пришла статуэтка из Индии, мы заняли номинацию «Лучший фильммейкер». В Казахстане, к сожалению, нигде нас не смотрели. Фестиваль «Байконур» в Казахстане нас не оценил.

Мы опубликовали фильм сразу на YouTube. Отзывы были плохие, потому что люди ждали что это не будет такой фильм. Они хотели посмотреть на переполненные больницы, что люди лежат в коридорах, что столько трупов, что все умирают, что лекарств не хватает. И они в каждой минуте этого фильма искали какой-то негатив, но изначально у меня была другая задача - показать не то, как все плохо, а показать на конкретных людях, которые не могли как все сидеть дома, запереться, закрыться и не ходить никуда, и не заразиться. Моя задача была показать через тех людей, которые не могут оставить свои посты, как они проживали, встречаясь со смертью практически каждый день. Врачи, полицейские, учителя. Моя цель была показать, насколько люди переоценили и переосмыслили свою жизнь. Стюардесса, одна из моих главных героинь, говорила, что она все время торопилась, все время бежала, и когда жизнь заставила всех остановиться, посмотреть назад и понять - не надо жить вот в таком хаосе как вы до этого жили, не нужно гнаться за какими-то богатствами, за какими-то финансами. Оказывается, если у вас нет здоровья, то у вас не будет ничего. Не помогут никакие ваши богатства и финансы. Этот фильм о том, что в целом наше общество изменилось, оно переоценило и свои поступки, и ценности вообще свою жизнь. Вот почему фильм называется «Жить». Но казахстанский зритель не очень понял этого, может быть потому что нас это там меньше коснулось, чем Китай. Может зрителю хотелось еще больше жути посмотреть, это все посмаковать – как врачи не справлялись, как в аптеке перекупали лекарства. Но мне кажется в то время если бы я еще вот такие подробности все в этот фильм заложила, его просто невозможно было бы смотреть. Это была бы такая беспросветная чернуха, от которой, наверное, было бы очень горько и тяжело. На фестивале «Евразия» сказали, что дали нам диплом за человечность, потому что они смогли отследить как в нашей стране из-за пандемии люди поменялись. Люди разных национальностей, люди разных возрастов, разных профессий - как они все говорят об одном, что главное — это жизнь. Мне кажется, я смогла донести этот смысл. Нам хотелось чего-то более светлого показать, чтобы воодушевить. Я нагнетала обстановку другим. Если заметили смерти прибавлялись, постоянно крутились цифры на экране и не знаю, может быть, этот эффект не очень сработал, но когда там пошла нарезка из кадров, когда у нас сняли карантин и все посыпались на улицы – вот здесь такая прекрасная картинка, радостные дети бегают, толпа в

развлекательных центрах, но в это время значительный прирост смертей. Это была идея моего друга, Ержана Сыздыкова, мы с ним этот фильм делали вместе.

-В вашем фильме большую роль играет музыка. Она закольцовывает историю. Расскажите, пожалуйста, подробнее об этом решении.

-Вы знаете это пришло так внезапно. Я все время думала нужна ли в фильме музыка. Я если честно не люблю, когда напряжение создается музыкой. Мне кажется, напряжение в фильмах должно создаваться сюжетом, и музыка нужна, когда режиссер не знает или автор не знает, как надавить, вызвать слезы и мы ставим такую трагическую музыку. Я не люблю такие ходы. Я всегда ищу как же мне с помощью эмоций или диалогов надавить на зрителя. И все время думала, какую же музыку взять. Мы с Ержанов думали о начале фильма, чтобы, когда фильм будут смотреть другой стране, они все понимали. В один прекрасный момент мне скинули видео оркестра, мы посмотрели на них. Они играют там на подручных вещах. Мы решили, что эти видео тоже можно использовать как фрагмент фильма. Мы пробовали в середину, но это не встаёт, потому что там конкретные персонажи, которые ведут свои дневники и разбивать будет как-то глупо, и я предложила попробовать сделать динамичную нарезку под эту музыку. Получилось и нам не была нужна никакая музыка, это прям вот очень клёво встаёт и так музыкальные решения пришли в фильм. Спонтанно из-за того, что мы увидели ролик в WhatsApp.

А вот про этого скрипача, который в самом начале, я давно хотела какой-нибудь сюжет сделать. Я предложила Ержану персонажа внедрить в фильм в начале, но чтобы зритель не понимал, что это за персонаж и зачем он вообще в этом фильме нужен. Он идет где-то в толпе, мы его видим, он идет где-то на светофоре, мы его постоянно видим, но мы не знаем кто он и таким образом, в конце зритель поймет для чего этот персонаж в начале. Вроде бы он начинает играть и начинается фильм, уже появляется барабанщики и непонятно почему он не доиграл, а он доиграет в финале, когда начнется прирост. И песня «Believer» — это тоже посыл, «верь».

-Сколько в фильме использовано материалов, отснятых на мобильный телефон?

-80 процентов было отснято на мобильный телефон, когда герои сами себя снимали, но мы встретились с ними через год и потом писали их уже на камеру. У меня, наверное, два терабайта видео, снятого на камеру. Оно не пригодилось. Я каждый день выезжала и фиксировала что менялось в городе на камеру с профессиональными операторами. Но когда мы начали вставлять наши кадры и кадры, которые сняли герои на мобильный телефон, мы поняли, что наши кадры ничего не значат. То, что сняли сами герои в их обстановке, куда мы не могли попасть, куда нас не пускали, в них настоящие эмоции. Когда интерн-медик говорит, что они едут к больному коронавирусом и просто не знают как ему об этом сказать, вот это самые ценные кадры. Да это уникальные кадры.

Эта идея ко мне пришла спонтанно. Я собралась делать фильм изначально о то, что никогда еще не было в Казахстане. Думала, что буду снимать все подряд, через месяц что-нибудь выпустим, потому что за месяц это, наверное, всё закончится. Но это не закончилось не через месяц, не через два. Я поняла, что сама не смогу попадать в те места, которые интересно было бы увидеть, поэтому начала искать людей, которые там работают. Пусть они снимают себя на телефон. Я искала через интернет, через знакомых и пресс-службы. Говорила, как снимать - телефон держать горизонтально, снимать себя хотя один раз в день, обязательно называть дату, время, место и чуть-чуть рассказать о том, что происходит вокруг. Не все снимали по инструкции, потом снимали как попало. Я говорю ладно снимайте как можете. И нам потом пришлось, чтобы не было черных полос разбивать мультиэкран. Кроме того, видео было много и все хотелось показать, но мы понимаем, что хронометраж уже и так большой. Изначально был большой хронометраж – 90 минут, а сейчас 43 минуты. Мы много сократили, но на «Евразии» мне сказали, что у нас двойной финал. Нужно было закончить фильм раньше, и я с ними согласна, когда я сейчас пересматриваю, понимаю, что точку можно было поставить раньше.

В этом фильме все получалось спонтанно, ничего заранее не продумано и не подготовлено.

-Какие проблемы в документальном кино Казахстана вы видите?

-Проблема финансирования первая. В Казахстане не выходят фильмы независимых авторов при поддержке государства. Хочется, чтобы развивалось документальное кино, где авторы молодые ребята. Пусть это будет больше телевизионный продукт, как у Рината Балгабаева, например.

Еще одна проблема состоит в том, что авторы не задумывается о своей аудитории. Каждый фильм рассчитан на то, что аудитория о чем-то задумается, что-то поймёт, что-то переосмыслит. Достучаться до своей аудитории, чтобы зритель не оставался равнодушным. У аудитории должен быть выбор пойти на художественный фильм или пойти на документальный. Было бы хорошо.

19 мая 2021 год, 26 марта 2023 год

Балгабаев Ринат – блогер, специалист по связям с общественностью, автор документальных фильмов

-Ринат, расскажите, как вы начали снимать фильмы как режиссер?

-Ну, режиссер - это громко сказано. Я больше сценарист, на самом деле. Я стал режиссером, потому что не нашел режиссера для своих сценариев. Как-то так получилось. Но я в режиссуре вообще ничего не понимаю. Я больше понимаю в сценариях, в сторителлинге. И просто у меня очень хорошая команда операторов, которые по совместительству и занимаются режиссурой, постановкой клипов, поэтому мне немного проще в этом отношении свою работу делать.

Я занимался PR-консультированием, но кроме того занимался производством медиа-продуктов. То есть какое-то видео для клиентов, какие-то статьи и так далее. И мы как-то создали компанию тоже параллельно, для того чтобы заниматься видео-продакшеном. Она называлась Art-Media, ну это тоже в общем компания, а есть еще объединение операторов PlayBack Film - это вот мои ребята, которые снимают клипы. Это больше такая творческая тусовка, чем продакшн компания по факту. Мы ничего не зарабатываем. Для меня документальный фильм - это больше хобби. Да, понятно, ребята получают зарплату, которые снимают, там занимаются монтажом и так далее. А я просто параллельно со своей самодеятельностью пытаюсь какие-то осветить темы, которые меня очень сильно волнуют.

-Есть ли среди классических документалистов или среди современников те, кто вас вдохновляет, на кого вы ориентируетесь. То есть вот это есть документалистика, а это не документалистика.

-Я так не подразделяю. Вот недавно проходил обучение по обмену с американской программой госдепа. Там нас собирали документалистов, было три человека из Казахстана, два человека из Таджикистана, два из Кыргызстана и два из Узбекистана. И там все такие в общем ну прям документалисты, документалисты. Они там Лондонская школа кино, ВГИК позаканчивали такие вот. И там был один такой дяденька, он руководитель фонда кино Таджикистана и он сказал, что мои документальные фильмы - это не документальные фильмы. То есть это ТВ репортажи, там расследования, но это не документальное кино. Он считает документальным кино - это фильмы которые три года снимаются. Он снимал о бухарских евреях. Очень долго кропотливо, хроники собирал. Я не знаю, я называю документалистикой все, что связано с документированием событий в видеоряде, поэтому для меня, ну оно может быть больше ни ни несколько кино, сколько, правда, репортаж. Но у меня нет, я бы, правда хотел снимать как лист осенний, осенний лист падает в течении нескольких минут, но у меня нет ни денег, ни ресурсов, чтобы снимать Тарковского, понимаете, мне нужно срочно, там в течении месяца осветить какое-то явление, обсудить его, найти экспертов по нему, найти людей, которые в этом явлении участвуют активно и выдать его публике. У меня такая задача. Может быть я больше похож на тв журналиста, чем на

документалиста классического или там в том виде, в котором они там понимают документалистику.

-Какие темы, какие явления для вас важны, то есть о чем вы делаете свои фильмы? И на какие темы и явления вы обращаете внимание, что для вас важно?

-Со временем я пришел к тому, что у нас очень много вопросов странных в обществе происходит, а особенно это обнажила пандемия, что у нас есть много вопросов в обществе, которые мы не то, чтобы не решаем, мы их даже не обсуждаем. Не обсуждаем или если обсуждаем, то в каком-то очень странном контексте. И вот в прошлые годы было очень много событий различных, которые меня очень сильно возмущали, раздражали, удивляли. Это вот и во время пандемии, когда был всплеск, когда был пик пандемии, наши люди продолжали делать то же. Людей хоронят. Человек умирает от Ковида, его хоронят и к нему на похороны приходят еще люди, заражаются ковидом и так далее. Странное поведение, в общем людей, не рациональное. Магическое мышление, всплеск различных теорий, вера в теории заговора. В общем, все это вопросы меня начали очень сильно удивлять. Почему начали меня удивлять, в том плане что не только, что они существуют, это понятно да? В мире много чего существует, но просто их массовость. Вот, и вопросы к людям возникли у меня большие. Почему они так делают, для чего они так делают? Что делать, чтобы это остановить? Или можно принять? Не знаю. И я такие начал темы, которые меня давно очень беспокоили, это вот и то же во время пандемии и бытовое насилие. Очень сильный всплеск был в прошлом году бытового насилия. Потом отношение казахстанцев к природе, ну то есть, ну вообще к окружающей среде. Очень плохое. То есть люди там гадят вокруг, мусорят, плюют под ноги, выкапывают соль с озера. То есть очень, очень много вопросов, которые не могут не раздражать, не пугать нормального человека. Вот такие вопросы меня будоражат и каждый раз я пытаюсь, ну, понять почему это происходит. Ну это или мы деградируем, или потому что это явление стало очень сильно обнажено благодаря тому что социальные сети развиваются.

Фильм “Беги”, который мы сняли, получился, конечно, визуально слабый, но по содержанию достаточно хороший. Инструкция к действию. У меня очень большой фидбэк по этому фильму. Во-первых, очень много людей, которые были мои знакомые, но я не знал, что они в этом положении находятся. Потом люди присылают этот фильм, когда возникает такая ситуация, ну у кого-то из знакомых. Отправляют ссылку на этот фильм. Ну то есть какое-то и плюс интервью я давал на эту тему, и потом еще Кана Бейсекеев снял похожий фильм на эту же тему чуть попозже, то есть тема такая злободневная и плюс как будто бы какую-то часть людей я заставил об этом говорить. Да, небольшую, да, может быть свою аудиторию небольшую такую.

У фильма о финансовых пирамидах тоже сумасшедший фидбэк, в том числе в личке. Очень много пишут, спрашивают так или иная компания, пирамида она или нет. После этого мы вместе с моими подписчиками выявили новую пирамиду, мы передали данные об этой пирамиде в правоохранительные органы, правоохранительные органы объявили эту пирамиду пирамидой.

Почему я поднимаю темы вот такие как бытовое насилие и так далее, и преступления различные насильственного характера, потому что я боюсь, ну тех вещей, которые в обществе происходят, то есть для детей, моей семьи в дальнейшем. И чем больше будет агрессии в обществе, чем больше будет вот такого насилия разного вида. Это, ну, представляет угрозу моим детям, моим родным и так далее, и так далее. То есть я хочу этого избежать. Я понимаю, что если мы сейчас, люди, которые имеют возможность производить контент - имеют деньги на это, время на это. Если мы не будем как-то влиять как-то на процессы в обществе, то в любой момент может кому-то в голову кирпич прилететь. Вот такая вот корыстная цель моя, если брать прям вглубь копать. Ну не просто так я исследую общество, а в целом я хотел бы, чтобы я на него как-то тоже влиял, хоть на какую-то маленькую часть там. 10 000 человек, там 15 000 человек - это уже большая часть людей.

-Расскажите о работе с горями ваших фильмов.

- 90 процентов работы связанного с документальным фильмом - это найти героев, а потом с этими героями договориться о съемке, потом договориться, чтобы они на эту съемку все-таки пришли и потом они не стеснялись говорить. Ну, когда человек добирается до студии, уже приходит на студию или там на место съемки, там уже дело техники его разговорить. То есть мне главное, чтобы он пришел. У меня была проблема такая, когда я снимал фильм о домашнем насилии, героини, которых я нашел разными путями, ну, я использую конечно соцсети для поиска. И я использую, конечно, свою какую-то небольшую популярность, люди мне доверяют и знают, когда я им объясняю что для чего, куда, и поэтому они доверяют мне, соглашаются на съемки. Ну, много людей, по крайней мере, согласились сниматься в фильмах, потому что они как-то меня знают, в общем. Или смотрят на мой профиль. Ну что касается, например, государственных органов, потом всяких экспертов, я вот пользуясь своей популярностью, убеждаю людей прийти. А вот герои, которые там не всегда готовы рассказать о своих косяках, вот с ними приходится очень много работать, потому что, во-первых, их нужно найти, во-вторых вот когда я снимал фильм о бытовом насилии огромная часть людей, героинь просто не пришла на съемки, потому что они сначала согласились, потом у многих ... всякие психологические проблемы, барьеры, в том числе и осуждение общества, осуждение родственников, об этом кто знает и так далее, и так далее. Мне очень сложно вот для фильма было искать героинь, не сколько искать сколько убеждать, чтобы они на съемки все-таки пришли. А в итоге мы сняли в двух кризисных центрах, в трех кризисных центрах героинь. Там уже люди, которые находились в безвыходных ситуациях, они уже были готовы рассказать. И тоже самое произошло у меня с финансовыми пирамидами, то есть очень мало людей, очень много людей пострадало от ... Гарант Ламбарт 24, но при этом очень мало людей, которые согласились бы рассказать, то есть как они совершили ошибку, потому что никто не хочет выглядеть дураком. А там есть люди, которые по 70, по 60 миллионов тенге вложили в эту компанию, и потеряли машины, квартиры, деньги. Вот. И я нашел таких людей, которые, которым уже нечего терять, то есть они вложили туда последние деньги и они любым путем пытаются какую-то свою справедливость найти, вернуть какие-то деньги свои, вот. И они в открытую уже выступают, они митингуют и так далее, на камеру. Ну вот, они ищут любой повод рассказать на камеру о своей проблеме, поэтому они шли на встречу, и пришли сниматься в фильм. И плюс для них это тоже была такая как бы социальная задача - остановить других людей. Вот в чем плюс фильма о финансовых пирамидах, я его считаю, что у него есть большой плюс кроме того, что мы осветили эту проблему, что у нас у всех есть такие родственники, которые постоянно заывают в какие-то странные организации, там мутные и этот фильм, он такой хороший ответ этим родственникам. То есть мне многие пишут в личку, блин спасибо за фильм, меня все время родственники меня звали родственники туда, сюда там, и я просто в ответ высылаю ссылку на ваш фильм и они отстают. Сколько людей, не знаю. Пять человек остановило от потери денег, десять человек остановило, то это тоже очень классно для меня, я считаю, что блин, задача фильма выполнена.

- *Насколько сложно ли было организовать съемку в красной зоне для фильма «Эпидемия»? Это была ваша инициатива, вы хотели или вас пригласили?*

- Это была моя инициатива. Мы очень долго добивались попасть в больницу, потому что, вы знаете, да, что у нас в больницах до сих пор пациенты не могут внутри снимать, не могут внутри снимать, им не разрешается, поэтому, ну, блин, очень было сложно. К Минздраву никакого это отношения не имеет, то есть это не был заказ. Я очень хотел снять ковидную больницу, но понятно, что в такую обычную больницу меня бы никто не запустил. Меня запустили вот, нашу съемочную команду запустили в инфекционный центр модульный. Это был как раз декабрь месяц. Там было достаточно много пациентов. Вот. И уже в других больницах на тот момент, когда мне разрешили снимать, в других больницах это как раз был такой спад немножко заболеваемости и в больницах уже были свернуты вот эти ковидные центры. И все меня спрашивают там в комментариях, почему вы не сняли обычную больницу, там. Во-первых, в обычную больницу, которую там поликлиника там или что-то,

меня бы никто не запустил с камерой, потому что там удручающие такие разные явления, ремонт и оборудование и так далее. Вот в эту больницу запустили. Была сложность большая, что в красной зоне нельзя находиться более двух-трех часов никому. То есть если врач там заходит, санитар если заходит, врач заходит, после двух часов он должен выйти оттуда, полностью переодеться, отдохнуть и потом опять заново заходить, а нужно было набрать материал и вот эта вот форма, вот эти вот СИЗы - они очень неудобные, в них невероятно жарко. Там просто ты выходишь оттуда с оборудованием тяжелым. Вот в плане съемок было очень тяжело там внутри снимать, плюс в реанимации было не очень такое зрелище, приятное. Так в целом мне нравится работа по визуализации, в плане операторской работы. Там было очень сложно. Плюс мне нравится, что мы сделали этот фильм полностью с первого кадра до релиза за 8 суток. То есть мы двое суток жили в больнице и у нас 6 суток ушло на монтаж и покраску. Это очень быстро сделанная работа, но в плане содержания, конечно, мне не очень, не сильно нравится, потому что многие врачи они уже так относились к этому как буд-то, ну не так ярко рассказывали как могли бы рассказать. Потом там пациенты такие были не сильно разговорчивые, например и я бы хотел, конечно, что бы если бы снимать, если это был бы, если у меня там была бы возможность сделать эту работу лучше, я бы снял бы для контраста обычную больницу. И вот, я бы, конечно, хотел кадры, когда были очень много скорых, когда в больницу невозможно было попасть, но тогда у меня не было ни денег на это на съемки. И это было страшно, когда был пик заболеваемости, это снимать все. ... переживал за команду больше. И вот когда мы были в красной зоне, я тоже переживал за команду, чтобы ... не заболел, потому что там никто из моих ребят, я то болел, а мои ребята тогда еще не переболели. было страшно немножко туда выходить. Вот. Но мы все меры предосторожности принимали, и вроде после съемок фильма никто не заболел. Это был, конечно, интересный опыт. Это внутри госпиталя побывать, как врачи к этому всему относятся. К смерти как относятся. Тоже, интересно. Я бы еще хотел что-то снять с врачами, но уже не на тему ковида. Как-то так. Но вообще у меня очень много тем на самом деле, которых я хотел бы снять, но на это все нет денег. То есть каждый фильм достаточно дорого обходится и личные деньги у меня уходят туда достаточно много, поэтому тяжело. Ну, плюс, когда я снимаю фильм, я не работаю в своей основной работе, поэтому я не зарабатываю денег, это тоже убытки для меня.

-Вот в первом вашем проекте в фильме "Той", там были субтитры на казахском языке, а во последующих проектах субтитров нет. Ну, ни на казахском, ни на английском языке нет субтитров. Это тоже связано с финансовыми затруднениями или вы просто не хотите, не обращаете внимания?

-Конечно, я бы хотел вообще чтобы фильм был на казахском языке, но опять же это все связано с деньгами, то есть там просто субтитры все сделать нормально, это там стоит какое-то определенное количество денег. Я за первый фильм заплатил, но на следующий уже не было денег. Я думал - я потом это сделаю, обязательно и потом мы начали следующий проект, следующий проект, и уже как бы не возвращаешься там. Но, конечно, хотелось бы - да, чтобы фильмы были двуязычные, и будут фильмы, я думаю, что чисто на казахском языке, то есть все тоже будет зависеть от финансирования где-то если я найду на это денег. Я просто еще в русскоязычной среде, мне легче найти экспертов. Вот в этом отношении, а казахскоязычные эксперты лично они же со мной не знакомы же и многие там, ну не будут, ну не так легко будут идти на контакт и так далее, и так далее. Как то так. Это все связано с такими техническими вещами просто, чем с моим желанием снимать на том или ином языке.

-Расскажите, пожалуйста, как вы сотрудничали с проектом Oila?

-У меня всегда примерно 7-8 тем в разработке. Тема о синтетических наркотиках лежала где-то полгода. Был готов синопсис, были герои и эксперты. На тот момент когда мне позвонил руководитель «Экспресс К», Александр Аксютин, я хотел снимать документалку про домогательства. Он представил мне проект «Oila» и предложил сделать на их канал документальный фильм. Когда я предложил тему о домогательствах, он сказал, что им тема эта не интересна и спросил есть ли что-то еще. Я выслал ему готовые синопсисы, и он

выбрал о синтетических наркотиках. А я на нее не мог деньги найти долго, и если на другие темы я примерно представлял, где найти бюджет, то на эту тему не знал, потому что предполагались большие затраты. Причем в плане творчества канал не влезал. Они посмотрели мой синопсис, посмотрели кого я там вижу и просто взяли готовый продукт уже. Мы несколько раз переделывали фильм, потому что я ездил в Америку, а мои ребята сами монтировали. Мне не понравилась первая версия и мы пересняли за две недели около 50% материала. Я убрал огромный блок, убрал несколько героев оттуда и сделал главным героем Диму и полностью с ним канву переснял. Хотел больше еще больше переделать, но уже сроки поджимали. Мой фильм должен был выйти первым.

Я из Павлодара и когда работал в университете я очень хорошо контактировал с республиканским центром по профилактике наркомании, который находится в Мичурино, но зимой в нем снял документалку Канат Бейсекеев («Зима в Рехабе») и я уже туда не поехал. За год до съемок документального фильма «Соль» я познакомился с медицинским психологом Евгением Яном, который у меня был одним из главных экспертов. Он проводил в этот момент исследования о толерантности молодежи к наркотикам и мы тогда с ним разговаривали и поняли, что мы видим проблему одинаково - молодежь очень легко, поверхностно относится к этому, не боится вообще наркотиков так, как мы боялись. На самом деле это была основная мысль фильма. Евгений меня познакомил с несколькими своими подопечными клиентами и уже через них я находил других. Диму мы нашли через Евгения, он ходил к нему как клиент. Сначала он пришел просто и мы его сняли в студии, но потом, когда мне не понравилась вся эта студийная история, я очень долго его уговаривал и мы сняли Диму на работе, на его псевдо-студии, где он музыку записывает. Я хотел его еще с мамой снять, но мама не согласилась. Она директор КСК. Из-за этого история получилась не такая полная как я хотел. До сих пор с ним на контакте, помогаю чем могу.

-Сколько человек в вашей команде?

-Постоянные люди это четыре человека, но каждый раз под разные проекты я подбираю людей под определенные задачи. Но в основном четыре человека. На самом деле, когда люди универсальные этого достаточно. У меня возникает проблема с именно саунд-дизайном. Например у меня проблемы с музыкой. Не могу найти звукорежиссера достойного уровня нет. Я несколько человек нанимал, но мне не понравилась их работа. На рынке труда специалисты есть, но они очень халтурят.

-Не могу не обратить внимание на интересный ракурс на синхроне с молодым человеком возле игровой площадки под мостом.

-Ситуация была такая - этот парень тоже употреблял наркотики. Когда я с ним познакомился, он долго не хотел давать интервью, потому что он самый молодой был среди всех (19 лет) и мы долго думали как его снимать. Мне нужен был именно взгляд молодежи, который рассказал о то, что внутри их сообщества происходит, при этом мне нужно было показать его не как наркозависимого, но как будто он в теме. В фильме нигде не говорится, что он наркозависимый, только можно догадываться, что он тоже употреблял. Мы думали где бы его снять так, чтобы это было атмосферно. Я вот просто бродил по Астане и пошел по этому мосту, пофотографировал и отправил своим ребятам, они согласились, что локация подходит. Мы договорились с парнем и думали как технически решить место съемки. Там сильно светило солнце и по звуку тоже были проблемы, поэтому мы по-разному играли со светоотражателями, камерой и микрофоном, но в итоге нормально все вышло.

-У вас в обоих проектах для «Oila» есть анонимные герои. Как так вышло и как пришли идеи для их представления?

-Да, в этом фильме и еще в «Ұят емес» есть анонимные герои. Я ненавижу анонимных героев, но мне нужна была девушка в «Соли», потому что на самом деле по половому признаку 50 на 50 наркозависимых, нет такого что одни пацаны там употребляют. А с девушками еще сложнее, чтобы они в открытую говорили о проблеме. Плюс там еще у них большое предубеждение. Те кто синтетики употребляет, у них такой сразу негативный шлейф по отношению к ним, а к девушкам тем более, потому что они беспорядочный половой образ

жизни ведут. Изначально было три девушки, с которыми я разговаривал, о которых я пытался рассказать, но история героини мне показалась самой типичной, потому что она не из бедной семьи, ее мама владелица известной сети. Она от безделья начала употреблять наркотики. Я не люблю анонимность и я сразу всем героям говорю, что хочу чтобы их лицо было открыто, потому что о проблеме нужно говорить как есть. Но иногда бывает так, что история нужна и приходится уже изголяться. Мне не хотелось делать «Рен ТВ»: черные квадратики или маски. Мы нашли другой способ. У нас было куча вариантов, но они не подходили. Думали на балконе снимать, с разных ракурсов, анимацию наложить. Но нужно было человека убедить, что его анонимность не раскроется. Для девушки, которую мы снимали для фильма «Соль» мы хотели закзать тенью только лицо, а тело оставить на свету, но она пришла в коротком топе, и пришлось полностью погружать ее в тень. Для «Уят емес» мы отразили на лицо героини текст со статистикой количества абортс с помощью проектора. Идею я взял из фотосессии, в которой сам участвовал.

-В фильме «Соль» у вас использовано кислотное освещение, которое дополнительно раскрывает тему фильма. Как к вам пришла такая идея?

- В самый первый день мы снимали в помещении, где было два огромных этажа, которые арендовывали для того чтобы делать мероприятия, типа лофтовое помещение. 200 квадратов наверху, и столько же внизу. Мы там нашли подвал, где отсняли постановочные кадры для начала фильма, как будто мы расфасовываем наркотики. Из-за того что стены такие бетонные, мы придумали взять кучу дополнительных подсветки разных цветов, и потом еще фильтры наложили. В каком-то смысле все получилось случайно.

-Почему в ваших фильмах всегда присутствуют эксперты?

-Потому что задача моих фильмов не художественная, для меня главное показать проблему и показать причины и решение. У героев разные причины, а есть какая-то система и мне хотелось чтобы в фильме было озвучено экспертное мнение. Я пришел к фильмам, потому что хотел, чтобы мнения балаболов и блогеров было меньше в инфополе, а экспертов больше. Чтобы эксперты свои знания нормально фиксировали. Экспертов нахожу в социальных сетях. Я когда к фильму готовлюсь от идеи до реализации проходит 6 – 12 месяцев – читаю материалы, слежу за экспертом и узнаю о нем больше, чтобы он не был мракобесом каким-то, чтобы завтра у меня не оказался в кадре антипривычник например.

-Есть ли у вас самоцензура?

-Да. У меня, например, фильм про бытовое насилие есть и там было много моментов кровавых подробностей, которые я специально убирал. Была героиня, у которой муж был в службе охраны президента. Он ее избивал, в итоге она от него ушла. Он ее хотел убить и я это отсавил, а убрал факт, что у нее образовалась опухоль. Я не хотел, чтобы она вызывала жалость. Я хотел, чтобы люди смотрели на нее и думали, что у нее все было плохо, но теперь она такая сильная, красивая, и у нее все хорошо. В фильме «Соль» герои ужасные вещи рассказывали. Я тоже что-то поубирал. Рим, например, он такой же маргинальный парень, уже много лет на героине сидел, а потом пересел на соль. Я его некоторые истории не включил в фильм, потому что не хотел треша.

-Как вы работаете со спикерами?

-Люди начинают позировать. А когда говоришь до съемок, перед камерой людям кажется, что они уже все сказали, начинают теряться, забывать. Чтобы получить ответ, один и тот же вопрос три раза задаешь, до такой степени пока не получаешь ответ. Иногда не получается. Я всегда перед началом интервью говорю, что если мои вопросы покажутся тупыми, извините. Моих вопросов звучать не будет в фильме, мне нужен только ответ. А очень много героев отвечают односложно, тогда начинаешь так формулировать вопрос, чтобы у него была возможность ответить развернуто. Самое тяжелое людей разговаривать. Я заметил, что взрослые люди плохо говорят, с трудом формулируют мысль.

-Насколько для вас важна рефлексия аудитории, как вы ее добиваетесь?

-Для меня это самое главное, потому что когда я смотрю многие документалки, которые снимают на фестивали или выкладывают сеть, но у них там 1000-2000 просмотров и

для меня это очень больно. Я вижу эта работа требовала много сил, вложены деньги и что посмотрело их так мало людей. Для меня это трагедия. Мне очень важно чтобы в комментариях обсудили фильм, чтобы об этом говорили. Я активно распространяю фильм. У меня много сил уходит на распространение. Я подключаю всех – блогеры, известных людей, чтобы они респотнули. Еще я поднимаю темы, которые сами по себе вызывают обсуждение.

-В фильме «Не прикасайся» ваша героиня едет в метро, потому что образ метро связан с большим скоплением людей и нарушением приватности?

-Мы хотели снять ее в движении, потому что у нас очень много статичных кадров. Нам хотелось динамики добавить. Мои фильмы ругают за то, что там очень много говорящих голов и перебивок. И потом мы хотели использовать общественный транспорт, потому что очень много случаев домогательств происходит в нем. Когда едешь в метро, такой тряски нет как в автобусе, например. Нам еще не разрешали снимать в метро, поэтому пришлось подпольно снимали, бегали убегали от охраны это было прикольно. Мы даже название придумали вставить так, чтобы оно не влезало в экран, было тесно. Экран режет название.

-Как думаете, что должно произойти, чтобы документальное кино было в кинотеатрах?

-Я думаю, что документалки в кинотеатрах не будет. «Зима в Рехабе» - это пример частного случая, потому что и к Канату Бейсекееву очень лояльно относятся владельцы кинотеатров. На показ ходили друзья и подписчики. А не обычный зритель, который просто приходит. У нас нет культуры просмотра документального фильма и люди не готовы платить, поэтому я не думаю что когда-либо будет у нас какие-то тематические дни. Альтернативу я вижу только в сети стримингов.

12 августа 2021 год, апрель 2023 год

Лумпов Евгений – режиссер документального кино, лектор, медиатренинг

- Почему вы выбрали документальное кино, а не игровое?

- Я очень люблю историческую науку как таковую, и мне всегда казалось, что за любым историческим событием или явлением стоят люди прежде всего, а мне хотелось говорить о людях. Это была первая причина. Вторая причина состояла в том, что документалистика, если не брать тот жанр, которым нас кормит телевидение, это все-таки более разнообразная история. Она подразумевает большое количество жанров и поджанров, которыми мне было гораздо комфортнее пользоваться, чем возможностями игрового кинематографа. Например, я много работ в период студенчества снимал в формате кино-эссе на тему. Если это представлять в более игровой манере, то это трудно смотреть, а если это связано неким образом с реальностью, то твой поток мысли он обретает во всем этом какой-то смысл. И поскольку я в кинематограф пришел из литературы, занимался этим довольно долго, и периодически возвращаюсь к этому, к прозе, к поэзии, то эта вольная форма эссеистики была близка. Потом я пытался соединять это с чем-то более привычным для документалистики. Пытаться вставлять свои размышления вместе с людьми, которые меня на эти размышления наталкивают. И третья причина, довод к которой подкинула мне мой мастер Асия Калиевна Сулеева, которая меня принимала в мастерскую. Когда я приехал сюда поступать, мне сказали, что документалистики здесь нет, здесь есть только игровое кино, и я подумал – ну ладно, мне некуда отступать, я – никому ненужный провинциал, у меня нет другого выхода, мне нужно поступить. Я проходил предкурс на игровом кино, мне очень не понравилось как строилось размышление педагогов относительно каких-то элементов кино. Они старались двигать меня в сторону жанрового кинематографа, постоянного непрерывного действия, в общем в к экшн-фильмам. Это в некоторой степени было правильно, но тогда у меня видимо был юношеский максимализм, у меня оттогралось все, я не хотел этим заниматься. И я уже готов был забрать документы, пришел в кабинет, где мои вещи лежали, и вдруг увидел своего будущего мастера, которая о чем-то увлеченно вещала. Я спросил так кого-то – кто это? Мне

сказали, что здесь документалистов набирают, я пошел в приемную комиссию, тут же переписал заявление. Почему вы меня обманываете, я на документалистику и хотел поступать, а мне сказали, что ее здесь нет. Я переписал заявление, и она (Сулеева) сказала одну классную вещь. Она сказала, что овладев мастерством документального кино, вы с легкостью сможете снимать игровое, а вот наоборот это не работает. Не всякий игровик способен переквалифицироваться в документалиста. И это был третий, финальный довод в пользу того, что я действительно сделал правильный выбор. Я до сих пор считаю его правильным и не жалею. У меня нет пока больших амбиций относительно игрового кино, но то, что я делаю в документальном кино, позволяет мне использовать в том числе и игровые элементы, постановочные, то есть пробовать себя и как человека, который чем-то руководит, что должно быть подконтрольно. Потому что обычно, документалистика в чистом виде – это такая потоковая вещь, которую ты должен просто пытаться обуздать, а если твой герой о чем-то говорит, кто ты такой, чтобы прерывать его. Правда же? Я же делал несколько иначе. Я пытался создать такие условия для героев, чтобы они говорили то, что нужно говорить. Не мне, а наверное, тому видению фильма, которое у меня было. При этом я не форматировал их никак под себя, я просто пытался понять. У меня было некоторое понимание, мне хотелось его либо подтвердить, либо опровергнуть в процессе. Некоторые работы я делал в студенчестве в чистом виде, то есть документалистика как документалистика, но мне было скучно, мне казалось, что все-таки это направление кинематографа, оно гораздо живее, чем его можно представить себе, и что ему необходимы трансформации какие-то, и я стал искать варианты того, что делалось до меня, а их было великое множество. И многие люди экспериментировали с этими формами, с поэтическим документальным кино, со скрещиванием этих видов, использованием элементов игрового в неигровом. Вот это меня всегда увлекало, мне казалось, что здесь есть поле для фантазии. Даже разбирая героя, пытаюсь его как-то препарировать, ты выходишь на то, что тебя в итоге и заинтересовало в нем, и ты можешь выразить свое отношение и к нему, и к тому, что он делает, и к тем мыслям, которые он проецирует в мир, в общество, и ты можешь выразить свое отношение к этому, как бы вступить с ним в некий диалог. Не в буквальном смысле, а именно через то, что ты показываешь на экране. Мастер всегда мне говорила (потом у меня был второй мастер – Ануар Серикович Райбаев), что экран всегда показывает как ты относишься к своему герою. Это важно. И поэтому мне казалось, что если я буду свободен в своем выражении, это будет честнее по отношению к ним. Они будут видеть, что я тоже открываюсь ему с той стороны, которой я вижу этот вопрос или в целом ситуацию.

- *Можно ли сказать, что есть казахстанская школа документалистики, и кто ее основывает?*

- Я не возьму на себя смелость сказать, о том, что существует некая школа. Я боюсь, что была некая советская школа документалистики, которая в некотором роде проецировалась на все союзные республики и отличались они где-то элементами авторского стиля, наверное. Но даже между этими авторскими стилями существовали некоторые сходства, потому что их диктовало само развитие кинематографа и какие-то веяния времени. Да, в советское время мы сформировали некую, условно скажем школу. То как это выглядело бы, условно говоря, на экране, который что-то пропагандирует, и на экране, который что-то просто показывает. Можно сепарировать немного и отделить пропагандистскую документалистику из киножурналов, где собрали 20 тонн зерна и тд. от более художественной документалистики, которая показывала человека. Внимание к человеку в советском союзе всегда было довольно пристальное, но все равно нам говорили куда смотреть и что об этом человеке нужно показать. Документалистика казахстанская в том числе, она могла посмотреть не на то, что человек делает, и какие показатели он выдает, а на то почему он это делает, зачем, что это вообще за человек такой. Что в его жизни происходит за пределами общественно-важного. Вот это вот. Но с приходом независимости, я думаю, что мы погрузились в бесконечный поток телевизионного вещания, который был неизбежен, потому что это естественный процесс, он должен был произойти. И телевидение обрело такую мощь, которой тяжело

противостоять до сих пор, даже при том, что мы существует в Интернет эпоху. и, поэтому у нас образовался некий вакуум. Вот если советская школа и была, если мы можем представить некую совокупность факторов, сформировавших этих документалистов, в том числе и моих мастеров, в некоторой степени Ораз Абишев и другие документалисты, то с приходом независимости это все размылось, и это все стало подчиняться одному формату. Документалистика, которая не вписывалась в рамки формата телевизионного с большим трудом пробивала себе дорогу. Если посмотреть на работы Владимира Тюлькина, то он как человек старой закалки, как человек который пытался делать иное документальное кино еще при советском союзе. Он по инерции пытается делать тоже самое, и он с большим трудом вписывается в эти рамки сегодня, и снимает гораздо меньше, чем мог бы. И рынок сформировал ситуацию таким образом, что это стало нерентабельным. При том, что на телевидении всегда были деньги, документальное кино там особых денег никогда не приносило, потому что оно превратилось, как говорил, по-моему Фрейлих, в служанку телевидения. Мы к определенной дате, про определенного человека снимаем юбилейные панегерики и на этом все заканчивается. И я боюсь, что эта инерция сейчас преодолевается, но еще не так активно, как хотелось бы. Интернет многим развязал руки, но в части документалистики этим пользуются еще мало кто. Мне кажется, что будущее за тем, что интернет начнет скрещивать эти вещи. Ведь по сути влог - это хроника, она субъективная, но вся хроника субъективная, потому что оператор решает куда смотреть или режиссер. Но в этом нет видения кинематографического, еще пока, но попытки уже предпринимаются. И мы видим как некоторые блогеры пытаются делать документальное кино, пользуясь при этом свободой Интернета, но методами телевизионными. Но это переходная стадия, как мне кажется. В Казахстане сейчас этим мало кто-занимается. В соседних республиках мы можем наблюдать процессы более активные. Но это, как мне кажется, процесс неизбежный. Рано или поздно это начнет происходить, люди, которые серьезно заинтересованы в документальном кино, они начнут пользоваться всеми средствами, которые у них сегодня есть - и свободой интернета, и свободой мышления. Это две разные свободы совершенно. Можно выйти в Интернет легко, но ты не знаешь что там делать. И поэтому школа не сформирована, мне кажется, потому что ей некогда было сформироваться. Документалистика как таковая пыталась уцелеть в принципе. Если абстрагироваться от того, что нам показывали по телевизору, очень мало документальных фильмов, о которых можно говорить с точки зрения художественности. И я думаю, что процесс ее формирования, этой школы, должен начинаться сейчас где-то, потому что сейчас могут появиться молодые люди, которые начнут чувствовать вкус этого, когда они начнут видеть, что документальное кино пусть и медленно, но пробивается на экраны, на кинотеатральные экраны. Они видят в конце концов образцы, раньше ведь мы этого не видели.

- На ваши работы больше влияет советская школа или вы больше ориентируетесь на запад?

- Я думаю, что я эклектичен. Я не могу отрицать советских режиссеров, чьи работы мне близки - того же Артаваза Пелешана. Да, так действительно есть целая плеяда режиссеров, чьи работы мне близки, но образование мое строилось таким образом, что я смотрел и зарубежные работы тоже, не только западные, но и восточные. И я думаю, что может быть если не в равной степени, но в процентном соотношении 60 на 40, да, действительно, запад против востока выигрывает, но я стараюсь смотреть на кино в общем, на широкое поле, потому что невозможно не повториться. Особенно, когда ты делаешь первые шаги, ты все равно копируешь кого-то осознано или неосознанно. Любое творчество начинается с подражания, потом ты пытаешься из этого выкристаллизовать собственный стиль. Есть многие вещи, которые мне в документалистике очень нравятся, но повторять которые я не готов. Например, я искренне восхищаюсь Вернером Герценом, как документалистом, но это не мои методы работы, как мне кажется. Есть вещи, которые мне созвучны из того, что он делает, но есть те, которые лично мне с художественной точки зрения не очень близки. Хотя то что он делает, это зачастую очень круто. Чем ближе документалистика ближе к

привычному пониманию ее, к некому шаблону, тем меньше она у меня вызывает отклик. Я смотрел очень много японских фильмов, в том числе из серии того, что называется созерцательное кино. Когда полтора часа на экране цветет сакура просто, и они это смотрят. Для них это действительно является чем-то важным. Я говорил об этом со своими мастерами, и я пытался разобраться почему, на что мне был дан ответ, что природа по большому счету самодостаточна и все что тебе нужно, это просто не испортить ее в кадре. И она сделает то, что нужно, если ты понимаешь зачем она здесь. Поэтому вот этот момент созерцательности и наблюдения такого, который на востоке более тонко выражен, чем на западе. Запад - индивидуалистский, он стремится к личности, он стремится к собственнической идеологии, к пониманию того, что стоит за этим человеком. Тогда как мне кажется нельзя просто вырвать его из контекста существования как такового. Если мой герой неразрывно связан со степью, то значит степь должна что-то решать здесь. Если это человек степи, современный кочевник, каким я его вижу, значит я должен приглядеться к тому месту, которое он считает домом, оно для меня должно стать не менее важным. И в этом плане кинематограф Востока, документальный кинематограф, он мне ближе, но при этом смотреть на человека я должен как хирург запада. Не знаю насколько у меня получается это делать, но мне хочется верить, что есть некая эклектичность в этих подходах, и я пробую все это совмещать.

Категоричные адепты традиционного искусства стараются сохранить чистоту жанра. И мы по телевизору видим это постоянно, что там нет места для полета фантазии. мы говорим все-таки про телевидения постсоветского пространства. Не будем брать какие-то высокие образчики с запада и востока, мы все-таки в своих реалиях, но это неизбежный процесс, и время показывает, что людям интересно документальное кино. Более того, сегодня оно может быть зачастую более интересней, чем игровое, потому что игровое попадает в бесконечные самоповторы. Эти ремейки на ремейки на ремейки. Документальное кино пока еще этим не страдает. Никто не переснял “Нанук из Севера”, хотя мог бы, если учитывать сколько постановочного материала было в “Нануке”, то можно об этом говорить. Этого не происходит, потому что у документалистики есть козырь, у нее есть реальность, которая сама подкидывает эти сюжеты, которые просто нужно грамотно подавать. Почему меня восхищает например картина “Вальс с Баширом” Али Фольмана, где вся эта документалистика реализована средствами анимации. То что невозможно было реконструировать или совершенно обыденно можно было представить в виде игровых вставок было превращено в большое полноценное анимационное полотно, где нарисованы реальные персонажи. Вот оно. Вот этот момент и должен наталкивать на мысли куда двигаться дальше. Взаимодействие игрового с неигровым. Игровое кино давно переняло навыки анимации, они давным давно взаимодействуют, тогда почему документалистике этого делать нельзя. Да можно.

-Какова потребность в режиссерах-документалистах на медиарынке Казахстана?

-Режиссеров-документалистов сегодня с легкостью заменяют блогеры и журналисты. Люди совершенно не разбирающиеся в каких-то вещах. Они могут быть хороши в техническом исполнении, в подаче, но они иногда просто не имеют художественного взгляда, кинематографического. И кажущаяся легкость с которой создается этот продукт сегодня, особенно с учетом легкости и доступности технических средств, создает эффект того, что нам это видится очень простым. Но это та простота, которая хуже воровства. Поэтому я не могу сказать, что на сегодняшнем медиа-рынке, режиссер документального кино очень востребован. Я могу назвать десятки примеров, когда в проекты связанные с некой документальностью призывались режиссеры игровики, которые на слуху, или блогеры, или ведущие, или журналисты. Они все могут быть замечательные люди, специалисты в своей сфере, но кто-то решает, что будет здорово, чтобы они это сделали. По каким-то причинам. Может быть хотят, чтобы проект был более громким, может быть потому что верят, что это не обязательно.

-Расскажите про структуру фильма «Путь».

-В фильме существует три плоскости существования плоскости: абсолютно реальности это та в которой художник оказывается, когда проходит через двери, то есть он возвращается в тот мир откуда, с одной стороны он черпает некоторую долю вдохновения, с другой стороны, черпает некоторую долю неудовольствия. Такого, которое его тоже мотивирует к работе. Вот это реальность, какая бы она неприглядная не была, она является пищей для размышлений художника, для его работ для каких-то философских, возможно, выкладок, которые потом превращаются в его перформансы, картины и так далее. Вторая плоскость - это плоскость «по ту сторону двери», плоскость творчества, то есть тоже в некотором роде мир эскапистически иллюзорный, то есть куда он уходит для того, чтобы осмыслить происходящее с ним в абсолютной реальности. Там он конструирует свои перформансы, там он думает о том, что же с ним действительно такое произошло, поэтому так важно было чтобы элементы из реальности встречались в мире творчества. Человек, катаящий баклажку. Художник уже осмысляет все что он видит снаружи, все что с ним происходит. Он пытается это трансформировать и, конечно, это из работы в работу складывается в некий путь, которым он движется фактически в жизни. Конечно, все сложнее, но в пространстве фильма - это единый путь, который связан со всеми перформансами, связан между собой общей художественной изобразительной канвой. Есть и третья плоскость, в которую он попадает, когда засыпает. Вот это уже как бы тот самый глубинный мир, который внутри каждого из нас. А для чего я хочу? Стою ли я чего-то большего? Я готов довольствоваться настоящим? Это сложная история, потому что эта всегда история творческого человека, не важно художника, поэта или писателя. Когда ты что-то делаешь, у тебя все равно есть маленький червячок тщеславия, который говорит о том, что ты можешь достичь многого, можешь захватить мир, можешь удивить мир. Оказаться в Париже и бегать по Парижу с этими безумными перформансами. То есть это это вот еще одна плоскость, куда он уходит, когда погружается уже в творчество. Это как бы нолоновский сон внутри сна, только я не называю два предыдущих пространства сном. А это действительно он, и он как бы в освобождает подсознательное, которое говорит о том, что ты же художник и должен стремиться к большему. Ты должен свою идею транслировать широко на весь мир. Художнику вполне по силам, живя вот в Талапкере, создавать вещи, которые потом будут поражать Париж. Но для того, чтобы гармонично все это связалось, существует реплика о том что его здесь многое держит. То есть это для него факт, которым он живет. Он никуда отсюда не уедет как бы ему не нравилось бегать по Парижу, он все равно человек этого места, здесь это сила его, здесь его все возвращенное. Вот так абсолютно реальность, творческая реальность и реальность сна выстроены в фильме.

-Расскажите о постановочной сцене с ребенком в фильме? В чем была ее необходимость?

-Мы спросили у Асхата не против ли он будет эту сцену сделать, он сказал, что нет и рассказал, что по соседству он видел мальчишку, который, как ему казалось, на него похож. Мы посмотрели - миленький ребенок, в целом трудно сказать будет ли он похож на Асхата когда вырастит. Художник согласился и это еще одна плоскость воспоминания. Она не имеет отношения к тому, о чем я ранее говорил про сон, иллюзию и так далее, но воспоминания тоже некая форма внутреннего монолога, от которого многое зависит. Мы показываем, что художник погружается из реальности в свой творческий мир, а там объясняем что у этого мира тоже есть истоки, не только триггеры, провокаторы, которые расположены в его реальности, в неприглядной жизни, но и первоисточники. Эта сцена была важна, она склеивала все и она давала нам цельную историю. Был мальчик, он хотел того-то, он вырос в того-то и вот так сегодня складывается его жизнь. Путь героя должен быть, мы не вырывали его из контекста.

Сеимали сцену как любую игровую сцену. Мы примерно знали как хотим сделать. Мы посмотрели несколько сараев, до этого съездили с Асхатом и договорились с дедушкой, хозяином этого сарая. Команда была маленькая: я, ассистент режиссера, звукорежиссер, оператор и Асхат. По сути мы там ничего не импровизировали. Мы просто немного загремировали ребёнка, чтобы он был маленький. Он не особо умел чистить выгребные

ямки, мы несколько раз ему показали, но в целом для ребенка и не обязательно быть мастером, достаточно пытаться это делать. Единственное, что доработали мы - немножко дышали в камеру, чтобы там пар шел и потом еще из того, что не было запланировано, мы попросили дедушку крикнуть, который нам дал этот сарай, позвать мальчика. Это был единственный момент импровизации, момент который не закладывался в сценарий. Просто я подумал, а хорошо будет если дедушка позовет внука, а тот не слышит и смотрит на скрипку.

-Есть ли разница между потсановкой и реконструкцией?

-Реконструкция - это если бы мы вот прямо дотошно воспроизводили бы все события, но поскольку мы не брали события какого-то глобального значения, то есть которое бы было задокументировано. Не существует никаких съемок того как маленький Асхат чистил сарай, то есть соответственно мы ничего не пытаемся реконструировать, мы не пытаемся воспроизвести. Мы послушали художника, он рассказал нам как было и мы примерно увидели. Сарай похож, ребенок похож, он чистит, скрипка висит. Это постановка чистой воды. Здесь нет ничего запретного для документального кино, я не считаю что такие воспоминания что-то нарушают. Все могло быть и по-другому, но тут важен сам факт. В реконструкции все-таки детали очень важны, важно то, как эта реконструкция соотносится с плоскостью реальности, потому что, как правило метод реконструкции применяется в фильмах где много фактов, спикеров, реплик и вам серьезные вещи объясняют. А здесь это было не нужно, потому что здесь весь фильм построен на фантазии. Фантазия, базирующаяся на реальности ему не нужна дотошность, ему нужен вот этот момент, который соединит путь художника, сделает такое маленькое кольцо. Художник проходит мимо картинки и через картинку уходит в свой внутренний мир. Мы же понимаем уже к этому моменту, что это пространство не совсем реально, то есть и появление картинке где-то на дороге вполне себе нормально, если ее можно прибить к воздуху, значит это нормально; если можно телевизор найти в степи, то есть к этому уже моменту нет ощущения, что-то неправильно происходит. Он просто прошел мимо. Я попросил его нарисовать эту картинку, когда мы с ним разговаривали. Когда он рассказывал, я понял что да это может быть хороший эпизод. Он нарисовал эту картину, которую вы видите в фильме. Я смотрю: мальчишка, шапка ... Мы нашли мальчика, нашли шапку и сделали эпизод. Получилось, что двигаясь по своему пути, он просто переходит к воспоминанию. Как работает мозг. Воспоминания вызывают абсолютно хаотично. Мы видим, что дальше внутри у него уже происходит, мы ушли через скрипку, и потом вернулись обратно в это пространство. Тут я использую метод, который я проповедую, метод бесшовного монтажа. Нет грубых стыков, когда просто – он уснул и утро. Это же кино. Вот была маленькая рука и большая скрипка - большая мечта маленького ребенка, а теперь маленькая скрипка в большой руке. Плавно перешли из одного пространства в другое. Нет никакого диссонанса, все возвращается в безумную реальность, где человек может сидеть в ящике и пить чай.

-Сцена с ящиком снята одним длинным планом.

-Когда я осмыслял этот перформанс, то понимал, что он в квадрате будет сидеть. Надо было показать связь того, что человек, с одной стороны, находится в тесных рамках, и в то же время в каком-то еще пространстве. В этом суть перформанса. Внутреннее пространство внутри другого, как матрешка. Вот он сидит в этом ящике, в своем маленьком мире, в которым ему уже тесно. Да он в нём существует, но он там оказался не просто так. Она образовалась, потому что есть внешний мир, который оказался маленьким. То, что есть вне художника как бы загоняет его в это состояние и надо было показать, что еще существует внешний мир, большое пространство, из которого он хочет убежать. В этом пространстве ничего не существует, как не существует абсолютного понимания художников, ты не можешь на сто процентов его понять. Ты можешь только увидеть что-то свое. Но это пустота не просто так существует, она существует в реальности, который мы живем. В социальной реальности должны быть какие-то триггеры, должны быть элементы которые мы потом увидим там в абсолютной реальности, и потом появляется человек с бедоном как действительно маленький человек. Вот этот человек вроде бы маленький должен быть

сгорбленным, он сгорблен в ящике, но по факту то, что он маленький это иллюзия, потому что на самом деле он большой, он большой внутри себя как личность. Он занимается своими делами, его не беспокоит социальная пустота, не беспокоит замкнутость в ящиках. У каждого свой ящик. Вот он идет, надо было полумать как его сюда добавлять. Есть пространство – со всех сторон пустота, нужно было создать вокруг него какой-то шум. Я просто подумал, хорошо бы было если бы он взял и по горизонту прошел, а потом я подумал о том, что есть следующая сцена и там едет машина, значит переход нужно сделать через автомобиль. Мы уезжаем в следующую сцену специально даем еще сцену, где человек и машина поперечным движением пересекаются и разъезжаются. Человек с бедоном идет в свой обычный мир, куда мы все-равно выйдем, а пока следуем за машиной, отдаляясь от человека. Но по факту все закольцовано, потому что ты внутри этого и все равно прийдешь к двери и выйдешь через нее куда бы ты не шел. Ты можешь ходить кругами, но все равно выйдешь в объективную реальность. Вот так родилось вся эта конструкция. Я спросил оператора как это сделать, и она предложил место, где автомобильная дорога находится по уровню выше чем ступень. можно там попробовать Вот мы там сколотили этот ящик и привезли его туда, поставили и потом просто репетировали с камерой, чтобы она двигалась приближаясь и отдаляясь, при этом меняется панорама, но линия горизонта должна быть неподвижной. Мы сняли со второго раза буквально. Поскольку здесь концентрация на центральной фигуре, получается, что с одной стороны вы за ним наблюдаете, с другой стороны, вы наблюдаете за этим движением и камера тоже не остается в статике. И все это не дает сцене превратиться в абсолютную тяготию. Сцена, действительно, самая длинная в фильме и достаточно пустая по композиции, но за счет того, что есть баланс между движением, в фильме это смотрится.

-Сцена с автопортретом в отличии от этой очень динамичная и решена очень необычно.

-С одной стороны это реверанс классическому документальному кино, потому что, если ты снимаешь фильм про художника, наверное, большой грех будет не показать как он работает. При этом просто снимать как он что-то делает в гараже, это не то что нужно, поэтому я предложил Асхату написать автопортрет. Мы же исследуем его и он себя тоже. Художник объясняет почему он пишет ногами историей о том, что когда он стены сарая глиной мазал в детстве, они эту глину замешивали ногами, и у него это ощущение, того что происходит некий процесс творения при помощи ног, видимо, у него очень глубоко в подкорке засел. В этом есть что-то такое шаманское и это напоминает некий танец. Я поэтому попросил взять композицию у Едуля Хусаинова, потому что она отлично туда ложилась. Фильм достаточно размеренный и ему нужна была точка, где прямо сердце бьется. Зрители наблюдают абсолютно реальную сцену как художник рисует. Мы её художественно осмыслили, потому что никогда в жизни он не стал бы это при свечах делать. Ни одного искусственного источника света там нет, это чисто мой глупый фанатизм. Я хотел, чтобы были свечи. Мы всю комнату заваливаем свечами, ассистент бегаёт постоянно смотрит, чтобы они не потухли, а оператор мучается с кадром. Асхат начинает свой абсолютно обычный процесс, а мы просто задаем ему ритм и начинаем под ритм Едиля Хусаинова снимать, потом монтировать.

-Билл Николс определяет не героя документального фильма, а социального актера.

-Я могу согласиться с тем, что у нас у всех есть некие некие роли, и как герой фильма он тоже открывает некую роль. С другой стороны суть документалистики в том, чтобы наносное убрать и оставить подлинное, а остальное уже зависит от того насколько глубоко ты копаешь. Понимаешь ли ты реально социальную роль этого человека, насколько ты ощущаешь или не ощущаешь. Я мог бы к нему отнести как к рядовому. Мой процесс работы над фильмом – это, в некотором роде, мое прочтение вот этой социальной роли человека, его значимости как фигуры. Я мог ошибиться.

-В финале вы используете прием субъективной камеры.

-Финал тоже был запланирован. Я знал, что у Асхата есть дети, и я знал, что его старшая дочь тоже что-то такое делает. Он рассказывал о ней, что он её ни к чему не

побуждает, не наталкивает. Он не пытается сделать из неё художницу, он просто наблюдает за тем как работает фантазия этого ребёнка и не вмешивается. О он рассказал мне о том, что она придумала, о том, что она ловит ветер. В тот момент я подумал о том, что помимо работы, которые художник оставляет после себя, он оставляет после себя следы социальные, более бытовые. Этот след тоже необычный, потому что мы не знаем кто пойдет за нами, может быть это будут сторонние люди, которые проникнутся нашими идеями, а может это будут люди, которые всю жизнь рядом с нами, но мы никогда об этом не задумывались. Это история с продолжением. Он может быть здесь останется, а она, может быть, нет, поэтому ветер, поэтому именно вот эта композиция. И для того, чтобы она не выглядела как-то странно, в ящик помещается фотография ребенка. Мы понимаем, что в числе вещей, о которых он думает, он может думать о своей дочери. Дальше у нас есть сцена, он идет домой и его встречают дети, мы видим этого ребенка. Такова была задача, мы его глазами смотрим на все, что есть в реальности, и тут конечно манера камеры сразу меняется. Он идет домой, он видит детей, и среди них девочка, которую мы уже видели в ящике. Мы опять задаемся вопросом почему именно она, а дальше камера снова становится объективной, видит со стороны. Получилось маленькое послесловие, потому что она тоже делает что-то такое как ее отец, и ее путь только начинается. Когда один путь заканчивается, начинается другой. И так непрерывно.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г



Рисунок Г.1 – Протоколы документальных фильмов

Примечание – Составлено по источнику [97]

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

Список документальных фильмов, упомянутых в диссертации

1. Канатоходец (Man on Wire), 2008, Джеймс Марш.
2. Частные хроники. Монолог, 1999, Виталий Манский.
3. Самое дорогое, 1991, В. Татенко, С. Азимов.
4. Наири, 2017, Кайша Рахимова.
5. Потому что люблю, 2017, К. Бердимуратова, К. Абдельдинова.
6. Гармония оттенков, 2017, Евгений Лумпов.
7. С чего начинается Родина, 2017, Еркедулан Бектуров.
8. Пацаны зовут его Батя, 2017, Айнур Ахметжанова.
9. Антон тут рядом, 2012, Любовь Аркус.
10. Бала, 2017, Канат Бейсекеев.
11. Хлебный день, 1990, Сергей Дворцевой.
12. Повелитель Мух, 1991, Владимир Тюлькин.
13. Буду защищаться сам, 1987, Владимир Тюлькин.
14. Путь, 2016, Евгений Лумпов.
15. 1968 digital, 2018, Михаил Зыгарь.
16. Хроника необъявленной демонстрации, 1991, Асия Байгожина.
17. Петь свои песни, 2018, Катерина Суворова.
18. Supreme Law, 2019, Katerina Cizek.
19. В темноте, 2004, Сергей Дворцевой.
20. Милана, 2011, Мадина Мустафина.
21. Еще чуток, мрази, 2013, Мадина Мустафина.
22. Otherly, 2021, National Film Board of Canada.
23. Цикл фильмов Qandas, 2021, Канат Бейсекеев.
24. Беги, 2021, Ринат Балгабаев.
25. Зима в Рехабе, 2023, Канат Бейсекеев.
26. Лист ожидания, 2023, Канат Бейсекеев.
27. East Turkistan, 2022, Канат Бейсекеев.
28. Одержимость, 2023, Ринат Балгабаев.
29. Затмение, 2023, Ринат Балгабаев.
30. Соль, 2023, Ринат Балгабаев.
31. Не прикасайся, 2023, Ринат Балгабаев.
32. Құл. Жертвы трудового рабства в Казахстане, 2023, Нурбол Куандыков.
33. Обмани меня. Мошенники в Казахстане, 2023, Даниал Окасов.
34. Базар, 2022, Евгения Бодрова.
35. Нефть: черное дело, 2016, Виталий Мантров.
36. Жить, 2022, Ирина Грибовская.
37. Елбасы. Летопись Независимости, 2021, телеканал Хабар.
38. По следам Абая, 2021, Майя Бекпаева.
39. Прекрасная осенняя грусть, 2021, Армат Барлыбаев.
40. Поколение Z – о чем они молчат?, 2020, Диас Азимжан.

41. Дима, Дмитрий, Дмитрий Владимирович, 2020, Стас Киселев.
42. Грозный. 9 городов, 2013, Ольга Кравец, Мария Морица и Оксана Юшко.
43. Тонкая голубая линия, 1988, Эррол Моррис.
44. Потомки фараонов, 2021, Ринат Балгабаев.
45. Прогулка с динозаврами, 1999, BBC.
46. Легкие деньги, 2022, Канат Бейсекеев.
47. Хроника одного лета, 1961, Жан Руш.
48. Неизвестный, которого знают все, 2019, Тимур Камашев.
49. Полигон, 2019, Vlast.kz.
50. Hello, World: что происходит с IT в Казахстане, 2022, Канат Бейсекеев.
51. Эпоха, 2019-2020, Atameken Business Programs/Атамекен Бизнес.
52. 12/16/11, 2020, «Просто журналистика».
53. Чем опасен 5G, 2021, Ринат Балгабаев.
54. Эпидемия, 2021, Ринат Балгабаев.
55. Той во время чумы, 2021, Ринат Балгабаев.
56. Наркотики – зло нашего времени, 2022, Глеб Каломиец
57. Почему Казахстан в лидерах по суициду, 2021, Асем Жапишева, Дмитрий Дубовицкий.
58. ВИЧ у детей. Жертвы халатности врачей, 2019, Сабина Сексембаева.
59. Зұлмат, 2019, Жанболат Мамай.
60. Мой друг Борис Немцов, 2016, Зоя Родкевич.
61. Rastorgiev, 2021, Евгения Останина.
62. Я тебя люблю/ Я тебя не люблю, 2011, Александр Расторгуев, Павел Кастомаров.
63. В шкафу, 2015, Дарья Аксенова.
64. UnFiltered, 2019, Джонна Хилл.
65. И ничего больше, 1988, Александр Сокуров.
66. Дорога, 2016, Дмитрий Калашников.
67. Gaza-Sderot, Pre-War Chronicles, 2009.