

УДК 78.01: 791; 792
ББК 71; 878

Ключевые слова: кино, кадр, фотография, театр, музыка, взгляд в кинокамеру, братья Люмьер, игровое/неигровое, достоверность, документальность, правда искусства, А.П. Звягинцев, Д.Д. Шостакович, вербатим, театр.doc, иллюзия

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-90-143

Для цит.: Изволов Н.А., Мокрушина Н.В., Юргенева А.Л., Эвалльё В.Д., Петрушанская Е.М., Вилков К.А., Сальникова Е.В. Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда // Художественная культура. 2025. № 3. С. 90–143. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-90-143>.

For cit.: Izvolov N.A., Mokrushina N.V., Yurgeneva A.L., Evallyo V.D., Petrushanskaya E.M., Vilkov K.A., Salnikova E.V. The Concept of Document in Art. Documentality, Authenticity, Truth. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 90–143. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-90-143>. (In Russian)

Изволов Николай Анатольевич,
Мокрушина Наталья Владимировна,
Юргенева Александра Львовна,
Эвалльё Виолетта Дмитриевна,
Петрушанская Елена Михайловна,
Вилков Константин Антонович,
Сальникова Екатерина Викторовна

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Изволов Николай Анатольевич

Кандидат искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3; старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0007-4207-1017
ResearcherID: JMB-1111-2023
Scopus Author ID: 55651357300
izvolov@mail.ru

Мокрушина Наталья Владимировна

Киновед, аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0005-8354-6096
ResearcherID: NQE-4677-2025
ltsnotme_again@mail.ru

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
Scopus Author ID: 58772764100
amaris_evally@mail.ru

Петрушанская Елена Михайловна

Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
ResearcherID: AAS-8392-2021
elena.petrushanskaya@gmail.com

Вилков Константин Антонович

Режиссер, аспирант, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0009-0008-8658-2916
konstantinvilkoff@yandex.ru

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Keywords: cinema, frame, photography, theater, music, look into the camera, the Lumière brothers, fiction/non-fiction, authenticity, documentary, the truth of art, A.P. Zvyagintsev, D.D. Shostakovich, verbatim, teatr.doc, illusion

**Izvolov Nikolai A., Mokrushina Natalia V.,
Yurgeneva Alexandra L., Evallyo Violetta D.,
Petrushanskaya Elena M., Vilkov Konstantin A.,
Salnikova Ekaterina V.**

The Concept of Document in Art. Documentality,
Authenticity, Truth

Izvolov Nikolai A.

PhD (in Art History), Associate Professor, S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (VGIK), 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0007-4207-1017
ResearcherID: JMB-1111-2023
Scopus Author ID: 55651357300
izvolov@mail.ru

Mokrushina Natalia V.

PhD Student (in Culture Studies), Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0005-8354-6096
ResearcherID: NQE-4677-2025
Itsnotme_again@mail.ru

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
ResearcherID: AAV-4275-2021
lvovushka@yandex.ru

Evallyo Violetta D.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922
ResearcherID: AAS-2640-2020
Scopus Author ID: 58772764100
amaris_evally@mail.ru

Petrushanskaya Elena M.

PhD (in Art History), Leading Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-7404-2201
ResearcherID: AAS-8392-2021
elena.petrushanskaya@gmail.com

Vilkov Konstantin A.

PhD Student (in Culture Studies), Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0009-0008-8658-2916
konstantinvilkoff@yandex.ru

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Аннотация. Продолжается традиция нашего журнала публиковать коллективные статьи, посвященные сложным комплексам понятий, которые актуальны для искусства и могут быть рассмотрены на пересечении искусствоведения, культурологии, эстетики. В данной статье анализируется проблема понимания документа и документальности в экранных искусствах, фотографии, театре, музыке. Отдельные главы развивают тезисы, явившиеся предметом большой дискуссии, состоявшейся в рамках круглого стола в Государственном институте искусствознания 12 марта 2025 года. Николай Изволов заостряет внимание на понятии кадра в кино и влиянии этого элемента поэтики экранного искусства на восприятие произведения. Наталья Мокрушина рассматривает прием взгляда в кинокамеру и обращается к нескольким фильмам 1896 года из коллекции братьев Люмьер. Александра Юргенева анализирует информационную документальную фотографию и показывает приемы ее современной эстетики. В фокусе внимания Виолетты Эвалльё — фильм А. Звягинцева «Елена» (2011), в частности находящиеся внутри кадра фотографии героев. Целью анализа стало осмысление роли этих визуальных акцентов в художественном пространстве фильма, их способность уточнять характеры персонажей. Елена Петрушанская изучает варианты понимания документальности в музыкальной сфере, обращаясь к широкому кругу примеров из симфонической классики, истории оперы, музыкального фольклора. Константин Вилков размышляет о явлении документализма в театре, анализируя верbatim и другие принципы работы с документальностью в сценических искусствах. Екатерина Сальникова делает ряд обобщений, подчеркивая изменчивость и субъективность представлений о документальности, трансформации документа и его смыслов в контексте произведения. Авторы приходят к выводам о многоуровневости понятия документа в искусстве, способного оказываться темой, исходным материалом, фактурой произведения, но также и — философией, художественной иллюзией, выгодным медийным брендом.

Abstract. We continue the tradition of the journal to publish collective articles on complex concepts that are relevant to art and can be considered at the intersection of art criticism, culture studies, and aesthetics. The article analyses the problem of understanding document and documentality in screen arts, photography, theatre, and music. Individual chapters develop the theses that were the subject of a large roundtable discussion held at the State Institute for Art Studies on March 12, 2025. Nikolai Izvolov focuses on the concept of frame in cinema and the influence of this element of screen art poetics on the perception of a work. Natalia Mokrushina examines the use of the 'look into the camera' technique as a marker of authenticity in early non-fiction cinema based on several films from the Lumière brothers collection (1896). Alexandra Yurgeneva analyses informational documentary photography and shows the techniques of its modern aesthetics. Violetta Evallyo focuses on A. Zvyagintsev's film *Elena* (2011), in particular, the photographs of the characters inside the frame. The purpose of the analysis was to understand the role of such visual accents in the film space and their ability to clarify the characters' nature. Elena Petrushanskaya does research on ways to understand documentality in the musical field, referring to a wide range of examples from symphonic classics, opera history, and musical folklore. Konstantin Vilkov reflects on the phenomenon of document in theatre, analysing verbatim and other principles of working with documentality in performing arts. Ekaterina Salnikova makes a number of generalizations, emphasizing the variability and subjectivity of perception of documentality, the transformation of a document and its meanings in the context of a work. The authors come to the conclusions about the multilevel nature of the concept of document in art which can be a theme, a source material, a texture of a work, as well as a philosophic concept, an artistic illusion, and a profitable media brand.

Введение в проблему

Проблемы психологического «доверия» и документальной «достоверности» — это очень давние проблемы, охватывающие все виды искусства и самые разные явления культуры. Можно напомнить, что с тех пор как появились артефакты культуры, материальные слепки физической реальности (скульптура, картина) или какие-то свидетельства того, как совершались какие-нибудь события внутри этой реальности (письменные документы), тут же стали появляться подделки. Они появлялись повсюду. Это были подделки, связанные прежде всего с материальными ценностями: ювелирным производством, с личными документами людей, с функционированием организаций, — но это и подделки произведений искусства нынешнего и прошлого времен, подделки литературных произведений. Поэтому развитие искусства, развитие культуры и доверие к произведениям, которые мы воспринимаем, как и доверие к документу вне художественной сферы, всегда требовало доказательств подлинности.

Иногда «подделки» становились художественным событием, как, например, поэмы древнего кельтского барда Оссиана, написанные Джеймсом Макферсоном (1760), или «Песни западных славян», написанные Проспером Мериме (1827). Но чаще фальсификация была злонамеренной попыткой исказить реальность с целью приобретения материальной выгоды. Как только появились механические способы фиксации физической реальности, в тот же самый момент стало появляться огромное количество подделок. И тогда проблема доверия, достоверности и использования документов вышла на первый план.

Нынешняя коллективная статья рассматривает различные аспекты данной проблемы в искусстве фотографии, кинематографа, театра, музыки с погружением в конкретику отдельных примеров. Задачей статьи является выявление сложности и неоднозначности понимания документа, документальности, достоверности, правдивости в художественном творчестве. Эта тема обретает особую актуальность на современной стадии развития культуры, когда с небывалой активностью разрастается количество не только технических средств отображения объективной действительности, но и средств симуляции достоверного отображения.

В предшествующий период развития науки, в позднесоветские и постсоветские годы, вопросы соотношения достоверности, документальности и их трансформации в художественную материю также активно обсуждались в научных трудах, в том числе в монографиях С.В. Дробашенко «Экран и жизнь. О художественном образе в документальном кино» [Дробашенко, 1962] и «Феномен достоверности» [Дробашенко, 1972], А.С. Вартанова «Фотография. Документ и образ» [Вартанов, 1983], трудах В.Т. Стигнеева о фотоискусстве [Стигнеев, 2019], в коллективных монографиях ряда других ученых [Мир фотографии, 1989], [Фотография, 2016].

Проблемы документального кино и документальности как эстетического явления неоднократно рассматривались в отечественной и переводной литературе. Вспомним книгу авторских текстов нашего выдающегося современника, одного из важнейших фигурантов советской документалистики Артавазда Пелешяна [Пелешян, 1983]. В этой же книге содержатся высказывания советских и зарубежных кинематографистов о фильмах А.А. Пелешяна. Творческий путь в документальном кино очень эмоционально и лично описан в книге классика монтажного кино Эсфири Шуб, автора знаменитых в 1920-е годы фильмов «Падение династии Романовых» и «Великий путь» (оба — 1927) [Шуб, 1959]. Исторический очерк отечественного документального кино находим в подробной и выдержанной в академических интонациях книге Л.Н. Джулай «Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества» [Джулай, 2001]. Очень интересный анализ важнейшего ответвления документального кино — монтажных фильмов из старой хроники — содержится в книге американского историка кино, учившегося во ВГИКе у Сергея Эйзенштейна в 1930-е годы, позднее профессора Нью-Йоркского университета Джея Лейды «Из фильмов — фильмы...» [Лейда, 1966]. Для понимания культурного контекста, в котором развивалась отечественная документалистика, важен сборник «Дзига Вертов в воспоминаниях современников» [Дзига Вертов, 1976]. А теоретические размышления самого Вертова, нашего главного классика документального кино, можно найти в сборнике его работ [Вертов, 1966]. Осмыслению эволюции мировой документалистики способствует содержание книги «Правда кино и “киноправда”»: По страницам зарубежной прессы», собравшей тексты как выдающихся

документалистов, так и историков кино Джона Грирсона, Йориса Ивен-са, Пола Роты, Роберта Флаэрти, Криса Маркера [Правда кино, 1967]. Книга Н.А. Изволова «Феномен кино. История и теория» выдержала ряд переизданий, будучи посвящена в том числе сложной природе экранной реальности [Изволов, 2021].

Проблемы отображения реальности в телевизионном творчестве анализировались в книге А.А. Новиковой «Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности» [Новикова, 2013]. Вопросы соотношения цифровой фактуры визуальности и иллюзии жизнеподобия рассматривались в главе «Магическая фактура цифрового иллюзионизма» монографии Е.В. Сальниковой «Визуальная культура в медиасреде...» [Сальникова, 2017], а также в статье «Докумиф, или Погони за реальностью» [Сальникова, 2014].

Дальнейшие главы настоящей статьи разворачивают спектр подробностей существования концепта документа, достоверности, правды в различных искусствах и медиа. Цель авторов — обновить научное видение проблемного поля обозначенной тематики и зафиксировать некоторые вехи непрерывной эволюции эстетического понимания документальности и правдивости в первой четверти XXI столетия.

Изволов Николай Анатольевич ЭВОЛЮЦИЯ «КАДРА»

В XIX веке произошло поистине глобальное событие в деле визуального постижения окружающего мира. Появилось понятие «кадра», дополнившего уже существовавшие к тому времени понятия «пластика» (объемные изображения) и «картина» (изображение, вписанное в геометрически разнообразные формы). Это был механический (автоматический) слепок окружающей действительности, онтологически заключенный в форму прямоугольника.

Напомним, слово «кадр» французского происхождения. Это некий нерукотворный слепок «физической реальности» [Кракауэр, 1974, с. 19], если использовать выражение Зигфрида Кракауэра, сформулированное уже в XX веке. Он (фотографический кадр) был прототипом всех медиасредств, которые теперь массово распространились. Слово «кадр» имеет огромное количество значений в современной культуре и искусстве, перечислять их не будем.

Могу отослать желающих к своей книге «Феномен кино», где целая глава посвящена как раз кадру [Изволов, 2022]⁽¹⁾. Уже 40 лет назад в ней были перечислены довольно многие функции «кадра», действующие и поныне. «Кадр» оказался очень жизнеспособным и явлением, и понятием, существующим и эволюционирующим до сих пор в самых разных модификациях.

Конечно же, и сейчас существует фотография, хотя уже не столько в фотохимическом, сколько в цифровом виде. Существует кинематограф, существуют другие медиа, аналоговое и цифровое видео, их различные комбинации.

Разобраться в их эволюции, мне кажется, было бы очень интересно и полезно. Что, в общем, представляет из себя кадр? Мы знаем фотокадр, мы знаем кинокадр, и мы знаем цифровые медиа, где понятие кадра начинает сильно трансформироваться. Главное, что определяет понятие кадра, это специфическое соединение времени и пространства внутри этой самой прямоугольной рамки, о которой было сказано выше.

Для фотокадра время теоретически не очень важно, хотя время съемки (экспозиции) кадра может продолжаться от одной миллионной доли секунды до большого количества минут или даже часов. Но в любом случае мы получаем статичное изображение, которое является неким слепком физической реальности, снятым в какой-то промежуток времени. Какой именно промежуток, мы не знаем. Для нас, зрителей, это непринципиально. Мы можем потратить на рассматривание фотоснимка любое время, какое нам покажется необходимым и достаточным.

Вслед за фотографией появился кинематограф, и понятие кадра видеоизменилось. Кинокадр при всем внешнем сходстве с фотографией — что-то совсем другое, это не просто движущаяся фотография. Это не только визуальная композиция, но и визуальное явление, протяженное во времени. Фактически кадр в фотографии и в кино — это тот слепок физической реальности, который получается за время срабатывания затвора механического аппарата. Но в кино «кадр» — это последовательность моментальных снимков, имеющая временные

(1) Первая часть книги написана весной 1985 года.

значения. В кино время получает совсем другое истолкование, оно становится важным для зрителя. И очень многие функции кадра, в частности «времени», связанные с проблемами «доверия» зрителя к документальной «достоверности» кадра, являются теперь принципиально важными.

В XIX веке люди были настолько поражены самим фактом фотографии, этого удивительного физического слепка, а также дороговизной и сложностью изготовления индивидуальных фотографий, они настолько не знали технологий, что и не предполагали возможность каких-то манипуляций с изображением физического мира. Этим пользовались фотографы. И первое, что они применили, это так называемая «двойная экспозиция», когда прозрачный силуэт объекта (человека) впечатывался на фотоснимок, и люди наблюдали физически существующего человека и некую покидающую его «душу». Это было очень распространенное явление, и более того, думаю, что именно фотография сильно повлияла на огромное количество спиритических и прочих мистических ритуалов, которые так распространились в конце XIX века [см. подробнее: Юргенева, 2024, с. 157–172]. Люди воочию видели доказательства того, что душа существует, им в голову не приходило, что это может быть подделка.

Потом люди стали понемногу в этом разбираться, фотография становилась привычной, но тут появилось кино. Кино фальсифицировать было сложнее, чем фотографию, потому что нужно было подделать от 16 до 20 фотографий, которые составляют каждую секунду изображения. Это было очень непросто. Кинематограф поражал невиданным доселе ощущением настоящей реальности. Но и здесь быстро появились умельцы. Их нельзя даже назвать фальсификаторами, потому что их способ обработки физической реальности был изначально направлен на достижение психологического эффекта. Например, поэтому родоначальником игровой линии в кино считается Жорж Мельес. Конечно, манипуляции с двойной экспозицией никуда не исчезли. В фильмах Владислава Старевича (например, экранизация «Страшной мести» Н.В. Гоголя, 1912) можно было видеть, как душа Катерины прилетает по зову колдуна.

Позже в кино появились «маски», «впечатывания» и другие способы покадровой обработки. Понятие «кадр» становится двойственным, потому что подделки теперь возникали не только на уровне

отдельной «клеточки», или «фрейма», как сейчас принято говорить, но и на уровне целого «кадра», то есть целого куска киноплёнки от одной склейки до другой.

Как бы ни увеличивалась длина «кадра», все равно остается простор для манипуляции с его минимальным сегментом, его минимальной составляющей, с «кадриком», или «фреймом». Между «кадриком» и «кадром» появилось интересное звено — панорамная фотография. Панорамный аппарат с движущимся объективом позволял получить не просто снимок реальности, но единичный фотокадр, заключающий в себе реальное время.

Для того чтобы объектив двигался, нужно, чтобы он производил экспонирование в течение какого-то времени. Таким образом, внутри панорамной фотографии мы уже наблюдаем не мертвое время статичной фотографии, не живое время кинокадра, а некое странное промежуточное время, которое фиксирует некоторую временную протяженность на том отрезке, который мы наблюдаем. Если посмотреть, скажем, длину фотографии и скорость движения объектива, мы можем высчитать то количество времени, которое впечатано в этот кадр.

В 1999 году, на излете плёночного кинематографа, когда цифровой техники еще толком не было, появился новый интересный опыт манипулирования со временем и пространством. Плёночный кинокадр являет последовательность снимков, где каждый хронологически идет после предыдущего. Британский режиссер Тим Макмиллан (Tim MacMillan) взял много фотоаппаратов, выстроил их внутри реального пространства и сделал одновременный снимок. Таким образом были получены несколько сотен снимков, сделанных одномоментно. После этого они были напечатаны на плёнку в привычной последовательности, и мы получили возможность рассматривать движение внутри «остановившегося» времени. И хотя в наши дни этот прием стал чуть ли не общим местом, до сих пор не найден термин, который бы описал или сформулировал это явление.

Как бы ни развивались технологии, при слове «кадр» мы всегда имеем в виду некий прямоугольник, заключающий в себе фрагмент слепка реальной действительности. И даже если эта действительность искусственно создана (мультипликатором ли, или искусственным интеллектом), она все равно существует внутри геометрии прямоугольника.

Ни трехмерная пластика (скульптура), ни настенная живопись (наскальные рисунки, церковные фрески, мозаики и витражи) не нуждались в обрамляющем прямоугольнике. Конфигурация плоскости (или даже не плоскости, а изогнутых церковных сводов и стен) могла быть бесконечно разнообразной. И даже картины как произведения живописного искусства, предназначенные для плоских стен, всегда тяготели к сложному обрамлению, к рамам, как будто бы размывавшим границу между собственно живописью и окружающим миром.

Вместе с тем когда появилось само понятие «картина», форма рамки могла быть совершенно любой. Всегда существовали миниатюры, которые можно было, например, вставить в медальон. Когда появилась фотография, стали появляться портреты, вырезанные кружочком, которые можно было вставить под крышку карманных часов.

И в наше время очень многие пользователи социальных сетей используют «кружочки», чтобы создать свой «аватар» или отправить свою фотографию собеседнику. Круг, в отличие от прямоугольника, всегда был не феноменологическим, а стилистическим явлением, он существовал в изобразительном искусстве до появления «кадра».

В цифровом изображении рамка может быть любой, но тем не менее цифровое изображение унаследовало феноменологическую природу фотографии и кинематографа, природу механической фиксации физической реальности. Но несмотря на очевидную преемственность, до сих пор не очень понятно, что такое «цифровой кадр». В наши дни происходят удивительные мутации этого явления. И более того, сама природа изображения и прочих явлений физического мира, например акустических, стала более текучей и взаимопроникающей.

По-прежнему в цифровую эпоху существует проблема «доверия» зрителя к событию и «достоверности» документа, но сейчас она размывается все больше и больше. Именно цифровая эпоха привела к тому, что доверие к движущемуся изображению утрачивается. Практически все фильмы, которые мы сейчас видим, созданы и обработаны при помощи компьютера на покадровом уровне. То есть на уровне даже не «кинокадра» от склейки до склейки, а на уровне «фотокадра», единичной составляющей движущегося изображения. И то, что мы сейчас наблюдаем в большинстве случаев, это практически уже не документальное и не игровое кино. Это кино, образно говоря, «мультипликационное».

Именно мультипликация позволяет покадровую обработку любого изображения, и в ней не существует такого понятия, как «достоверность». В мультипликации важна только художественная фантазия. И то, что мы наблюдаем сейчас, это в подавляющем большинстве случаев фантазия, составленная из различных псевдореальных визуальных форм, которые выдаются за некие объективные вещи, коими они на самом деле не являются.

Мы сейчас находимся на той стадии развития мировой культуры и технологий, когда скрестились сразу несколько вещей, касающихся и феноменологии того, что мы видим, и проблемы «доверия» к тому, что мы видим. Никто из современных теоретиков не сформулировал, что такое документ в нашу эпоху. Определения документа до сих пор нет. Даже люди, прошедшие много лет внутри культурологических, киноведческих, искусствоведческих исследований, не могут договориться о терминах.

Как можно выявить документальную составляющую в том, что гарантированно является подделкой? Этот вопрос, вероятно, — главный вызов нашего времени. В каком направлении пойдет эволюция «кадра» в дальнейшем, пока еще предсказать невозможно.

Эволюция «кадра» к настоящему времени такова:

- Длительный фотокадр (время экспозиции не важно для зрителя).
- Моментальный фотокадр (зритель ощущает момент «ускользающего времени»).
- Кинокадр (последовательность моментальных фотокадров).
- Стоп-кадр (время зрителя «живое», а время снимка «мертвое»).
- Моментальный кадр, переснятый на киноленту (время съемки неважно для зрителя).
- Панорамный кадр (зритель может определить, что в снимке присутствует определенное время, замечая деформацию объектов).
- Аналоговый видеокадр (промежуточный между пленочным кадром и цифровым кадром). Качество ниже, чем у фото или киноленты, зато отсутствуют артефакты пленочного происхождения (царапины и т.п.).

- Цифровой «фотокадр» («текущий», тяготеющий к незаметным трансформациям). Склонен к подделкам «документа». Неотличим от стоп-кадра из цифрового видео.
- Цифровой «видеокадр» («текущий», тяготеющий к визуальным эффектам, нарочитой трансформации). Стоп-кадр неотличим от цифрового фотокадра.

Мокрушина Наталья Владимировна

ВЗГЛЯД В КИНОКАМЕРУ КАК МАРКЕР ДОСТОВЕРНОСТИ В РАННЕМ НЕИГРОВОМ КИНО

Взгляд в камеру является одним из приемов, акцентирующих наличие границы между экранной реальностью и реципиентом. Если кто-либо из действующих/запечатленных лиц смотрит в камеру, то как это влияет на статус экранного действия? Можно ли безоговорочно считать такой взгляд маркером документальности экранного мира?

Открытое вглядывание кинокамеры в бурление будничной жизни неизменно вызывает ответный взгляд. Где бы ни оказалась камера, если оператором не предусмотрен скрытый характер съемки, она вряд ли останется незамеченной. Если только заблаговременно не договориться с участниками съемок не замечать камеру. Но там, где есть договор между создателями фильма и, грубо говоря, его материалом, там заканчивается непредвзятость течения жизни и начинается игра. Как минимум игра в то, что никакой камеры там нет.

Закономерно, что в игровом кино взгляд в камеру — это всегда табу. Любое исключение из этого правила автоматически становится художественным приемом, создающим определенный эффект (комический, драматический, мистический и др.). Но и в неигровом кино взгляд в камеру чаще оказывается исключением, некоторым сбоем, сигнализирующим зрителям о том, что либо никакого договора между создателем и материалом здесь нет, либо договор есть, но он нарушен, ведь невозможно полностью подчинить подлинное течение жизни определенному замыслу. Можем ли мы, в таком случае, использовать взгляд в камеру как некий критерий, позволивший бы нам определить степень вмешательства создателей в предкамерную реальность и тем самым определить уровень достоверности неигровых фильмов?

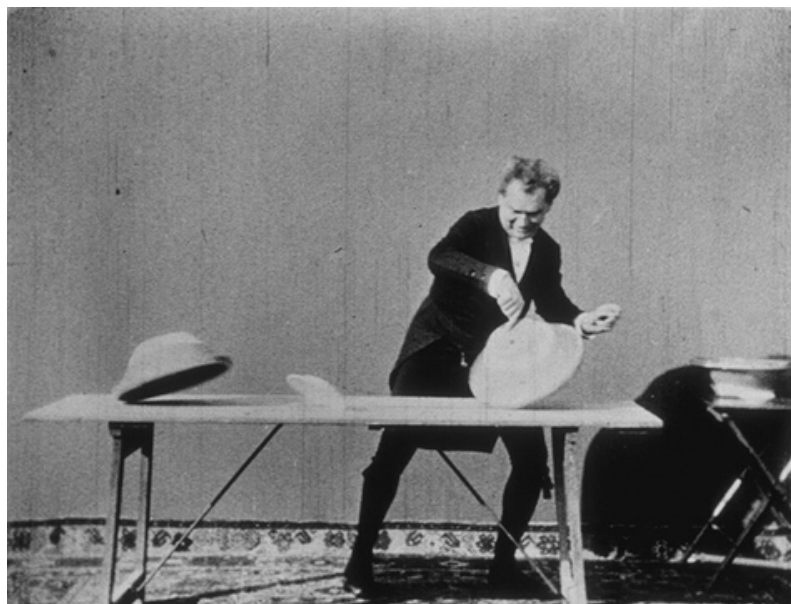
Вопрос этот особенно актуален для раннего кино, где дихотомия «игровое — неигровое» еще четко не артикулирована, а негласные правила, регламентирующие взгляд в кинокамеру, пока только формируются. При этом именно видовые фильмы, а также съемки реальных мест, событий — кинохроника, как мы сказали бы сегодня, или *actualités* (в переводе с фр. «новости»), как их называли братья Люмьер, — составляли основной костяк первых кинопрограмм. Рассмотрим несколько фильмов из каталога⁽²⁾ братьев Люмьер, снятых в 1896 году.

Под первым номером в каталоге числится малоизвестный фильм «Вращающиеся тарелки» (*Assiettes tournantes*). Это эстрадно-цирковой номер, снятый в импровизированном сценическом пространстве (камера расположена напротив плоского однотонного задника, в кадре присутствует только необходимый для номера реквизит). Исполнитель номера идентифицирован как Фелисьен Тревей (*Félicien Trewéy*) — французский артист широкого круга талантов: фокусник, комик, теневой график, танцор, жонглер, шапограф⁽³⁾, мим и музыкант [Milbourne, 1991, p. 166]. И вращение тарелок — не единственный талант Тревея, запечатленный камерой Люмьеров: в 1896 году было снято шесть фильмов с различными сценическими номерами, среди которых «Шляпы трансформеры» (*Chapeaux à transformation*), «Серпантин» (*Serpent*), «Пьеро и Муха» (*Pierrot et la mouche*) и др. Все они сняты в одном и том же пространстве, а их экранное время определяется исключительно длительностью представления. Но Тревей не только артист. Он еще и друг Луи Люмьера, и напарник по игре в карты его отца — Антуана Люмьера, что мы можем увидеть в известном фильме «Игра в карты» (*Partie d'écarté*).

Нет сомнения, что все вышеперечисленные фильмы — игровые: все действия в кадре, будь то сценические (выступления Тревея)

(2) «Общий каталог позитивных кинематографических видов из коллекции Люмьер» издавался с 1896 по 1901 год. В 1996 году подробное описание каталога было осуществлено в книге «Кинопроизводство братьев Люмьер» под редакцией Мишель Обер и Жан-Клода Сегена, по материалам которой в 2015 году был разработан веб-сайт <https://www.catalog-lumiere.com>.

(3) Шапография (фр. *Chapeaugraphy*) — номер, основанный на придании круглому куску войлока различных форм — типов шляп. В фильме «Шляпы трансформеры» (*Chapeaux à transformation*) Фелисьен Тревей как раз выступает в роли шапографа.



Ил. 1. Кадр из фильма «Вращающиеся тарелки», оператор Луи Люмьер, 1896. Источник: <https://catalogue-lumiere.com/assiettes-tournantes/>

Fig. 1. Shot from *Assiettes tournantes* by Louis Lumière, 1896. Source: <https://catalogue-lumiere.com/assiettes-tournantes/>

или бытовое (игра в карты как обыденное времяпрепровождение), разыграны на камеру. Однако камера здесь выступает в разных статусах. Во всех фильмах, где Тревей демонстрирует свои таланты, камера — единственный зритель, и именно на него направлен взгляд Тревей-артиста. В «Игре в карты» камера выступает в роли невидимого зрителя: Тревей-актер если и смотрит в камеру, то мимолетным, скользким взглядом, как бы не замечая ее. Как и другие актеры в этом фильме, он здесь изображает не только игру в карты, но и отсутствие камеры, за этой игрой наблюдающей.

В каких еще амплуа выступает Фелисьен Тревей в кинематографе Люмьеров? Рассмотрим другие два фильма с его участием. В фильме «Велосипедисты и всадники прибывают в коттедж» (*Cyclistes et cavaliers arrivant au cottage*) камера стоит на дороге рядом с тротуаром у коттеджа. Из-за правой рамки кадра появляется господин в цилиндре, он переходит дорогу, не обращая внимания на камеру,

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда



Ил. 2. Кадр из фильма «Велосипедисты и всадники прибывают в коттедж», оператор Шарль Муассон, 1896. Источник: <https://catalogue-lumiere.com/cyclistes-et-cavaliers-arrivant-au-cottage/>

Fig. 2. Shot from *Cyclistes et cavaliers arrivant au cottage* by Charles Moisson, 1896. Source: <https://catalogue-lumiere.com/cyclistes-et-cavaliers-arrivant-au-cottage/>

и направляется к коттеджу, к группе людей у левой рамки кадра. Вскоре из глубины кадра появляются двое велосипедистов, за ними — трое всадников, все они движутся на камеру. Подъезжающих встречают люди у коттеджа, помогают спуститься с лошадей, все приветствуют друг друга, жмут руки.

С одной стороны, этот фильм, снятый в натурном пространстве, воспроизводящий бытовой сюжет (такой же, например, как «Прибытие поезда») и предьявляющий нерегулируемое, разнонаправленное движение в кадре, воспринимается как неигровой. Однако отсутствие взглядов в камеру (даже у велосипедиста, который ловко разворачивается в сантиметре от объектива) создает впечатление, что камера ни для кого здесь не является неожиданностью. Люди в кадре сродни актерам из фильма «Игра в карты», изображают будничность жизни, отыгрывая при этом отсутствие камеры в их пространстве. Единственный не-актер в этом фильме — маленькая девочка, ненадолго

появляющаяся в самом конце фильма. Она неожиданно вбегает в кадр и на мгновение оборачивается, направляя свой взгляд прямо в камеру, после чего съемка быстро заканчивается.

Мы можем заподозрить также, что Фелисьен Тревей, тот самый господин в цилиндре в начале фильма, берет на себя здесь не только *актерские*, но и *режиссерские* функции, когда жестами сигнализирует велосипедистам вдалеке, как бы подзывая их. С этой точки зрения и сам его переход через дорогу в начале съемок может быть сигналом старта съемок для тех, кто должен издалека приехать в кадр. Конечно, это всего лишь предположение, хотя уже в следующем фильме такая организация движения изнутри фильма силами (*не-актеров*) окажется весьма очевидной. Фильм «Уличные танцоры» (*Danseuses des rues*) снят на открытом пространстве дорожного перекрестка, где непредсказуемое движение транспорта и случайных прохожих не оставляет нам сомнений в неигровом характере этого фильма. Сюжетом здесь становится уличный танец в исполнении трех девушек, обращенный к стихийно собравшимся зрителям. Камера, расположенная на другой стороне улицы, выхватывает случайный момент танца, предлагая точку зрения стороннего наблюдателя.

Но что происходит в фильме на самом деле? Девушки, исполняющие танец, находятся здесь не в статусе *артистов* (сценическое действие не направлено на камеру). Но и не в статусе *актеров*: девушки не изображают артистов, исполняющих танец, а танцуют; не изображают невидимость камеры, изредка оборачиваясь на нее, но не меняя при этом направленность своего танца. Зрители, окружившие танцующих девушек, наблюдают за танцем и в то же время — наблюдают за его съемкой, открыто глядя в камеру. Какое из этих событий — танец или съемка — привлекает их больше? Можно предположить, что второе: где-то с середины фильма зрители начинают жестами показывать танцорам, куда им нужно сместиться, чтобы оставаться в кадре. *Не-актеры* — уличные прохожие, зеваки, случайно попавшие в кадр и настойчиво глядящие в камеру, берут на себя функции *режиссера*, подобно тому как это мог делать Фелисьен Тревей, направляя движение велосипедистов.

А в каком статусе находится здесь сам Фелисьен Тревей? Он появляется почти в самом конце в роли случайного прохожего. Он заходит в кадр с зонтиком в руках и скромно пристраивается за толпой

зевак, где его почти не видно. В самом неигровом из рассмотренных нами фильмов Фелисьен Тревей, друг Луи Люмьера, фокусник, комик, теневой график, становится *актером массовки*, мастерски исполняя роль случайного прохожего.

Даже в рамках столь небольшой и случайной выборки фильмов видно, как взгляд в кинокамеру не только не подходит в качестве маркера достоверности, но и ставит под сомнение эффективность распределения фильмов в рамках дихотомии игрового/неигрового кино. Однако в каждом рассмотренном случае взгляд в камеру формирует свой сюжет, по-разному определяя статус камеры по отношению к разыгрываемому перед ней действию, как и статус участников этого действия.

Юргенева Александра Львовна ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ В НОВОСТНОЙ ФОТОГРАФИИ

Новостная фотография на сегодняшний день является одним из видов фотоискусства, за которым изначально было как бы закреплено следование принципам документальности. Однако на самом деле такая фотография — неоднородное явление. Сложность этой темы отражена в ряде трудов, среди них, к примеру, «Жанры в визуальном контенте современной прессы» Н.И. Ворона, где делается акцент на том, что в цифровую эпоху фотография в СМИ обретает самоценность [Ворон, 2018, с. 81]. В небольшой работе «Детерминизм жанров фотожурналистики: теория, проверенная практикой» В.И. Шимолина отражена полемика, представленная относящимися к различным историческим периодам подходами к вопросу жанров [Шимолин, 2018]. В статье «Теоретико-методологические подходы к исследованию фотожурналистики» А.Б. Запольская отталкивается от самого процесса фотосъемки и создает классификацию практики фотожурналистики, существующей на стыке агентских заданий, образов-клише и творческой свободы фотографа [Запольская, 2016, с. 89]. Е.А. Гуртовая берет за основу понятие фотоистории, полный объем изображений которой может соотноситься с одними жанрами фотожурналистики, а отдельно взятые снимки — с другими [Гуртовая, 2019, с. 64].

В разговоре о документальной фотографии следует прояснить и развести некоторые понятия. С одной стороны, существует



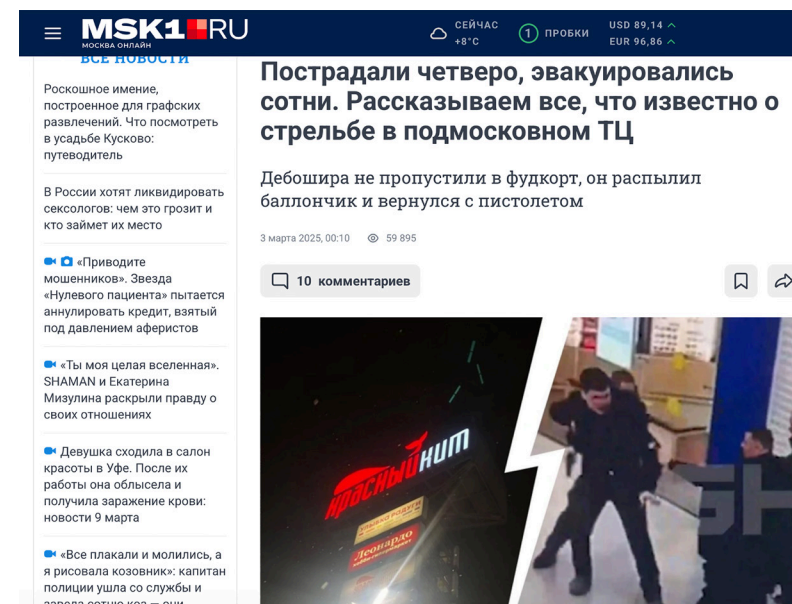
Ил. 3. Крещенские купания на реке Оби в Новосибирске. Александр Кряжев // РИА Новости. Источник: <https://clck.ru/3MxGLy>

Fig. 3. Epiphany swimming on the Ob River in Novosibirsk. Aleksandr Kryazhev // Riamediabank.ru. Source: <https://clck.ru/3MxGLy>

представление о документальности снимка, отражающего взгляд, максимально приближенный к происходившему событию или объекту съемки (приближение по параметрам места и времени). В этом случае важна непосредственная физическая связь создателей снимка с событием. Еще один параметр усиливает эффект документальности: оперативность публикации на любых носителях и в любых форматах. Этот фактор уже 1979 году был отмечен в работе В.В. Ученовой, хотя тогда была невозможна современная скорость публикации материалов: «В периодических изданиях информационные жанры занимают максимум места благодаря своей оперативности, лаконичности, возможности представить всю “географию” описываемых фактов и событий» [Ученова, 1978, с. 99].

С другой стороны, существует сложившееся представление о документальной фотографии как комплексе визуальных характеристик снимка. Эти признаки тесно связаны со свойствами фиксирующей

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда



Ил. 4. Стрельба в ТЦ в Мытищах. Рина Трофимова // MSK 1.RU, Shot / t.me. Источник: <https://msk1.ru/text/incidents/2025/03/03/75172751/>

Fig. 4. Shooting at a shopping center in Mytishchi. Rina Trofimova / MSK 1.RU, Shot / t.me. Source: <https://msk1.ru/text/incidents/2025/03/03/75172751/>

изображения техники. Речь идет о некоем документальном стиле, который включает в себя свойства объекта фиксации и условия съемки. Благодаря возможности выделить эти черты документальность может становиться приемом, имитацией документа, документальным стилем. Один из самых очевидных приемов — случайность объектов в кадре, минимализация выразительных приемов, максимальное устранение фигуры фотографа или, напротив, нарочитое его присутствие в подражание любительской съемке.

Сегодня статус достоверных, абсолютно документальных обретают кадры, сделанные фотолюбителями, а также вырезанные из материалов камер видеонаблюдения или видеорегистраторов изображения, которые используются в качестве самостоятельных фотокадров. Их характеризует нечеткая фокусировка, выступающие пиксели (возникающие в том числе при принудительном увеличении изображения), монохромная гамма, ракурс съемки с верхней точки

или через лобовое стекло автотранспорта. Стоп-кадр из видео иногда не только оказывается единственным изображением момента события, но и воспринимается как наиболее достоверное отображение фрагмента реальности.

Есть и третья сторона явления — фотография как свидетельство о произошедшем событии. Оно может в том числе существовать в свободной художественной форме, выражающей сильную рефлексию. Связь с событием не обязательно воплощается через запечатление фрагмента самого события. Иногда такая связь дается посредством помещения в кадр непосредственных участников и свидетелей произошедшего либо предметов, так или иначе отражающих характер события или его последствий. Таким образом документальная функция может быть реализована в фотоинтервью или социальном фотопроекте. Один из способов воплощения здесь — реконструкция на месте реальных событий. Фотограф Сергей Строителев в своем проекте «Цвет насилия» (2020), посвященном неприязни и насилию по отношению к мигрантам, прибегает к жанру портрета, сочетая фотографии жертв и фотороботы нападавших.

Сегодня в аналогичных проектах начинают использовать искусственный интеллект, как это делает, к примеру, фотограф Наталья Шульгина в проекте «Образ действия» (2023). С точки зрения О.В. Гавришиной, истинная документальность, отражающая связь фотоизображения с самим событием, в полной мере реализуется именно при наличии рефлексии как основополагающего элемента визуализации [Гавришина, 2010, с. 41]. В случае прямого отображения события на снимке «связь подобной “документальной” фотографии с событием ослабляется или даже полностью утрачивается, ее значение стирается до пустого знака» [Гавришина, 2010, с. 41]. С одной стороны, в некоторых случаях визуализированная рефлексия может усиливать восприятие фотографии как документального произведения, а с другой, это не является обязательным условием для выполнения функции документальности.

В сфере новостей фотография осознается как инструмент, активно участвующий в формировании отношения к тому или иному событию или персоне. Кроме того, само по себе наличие фотоиллюстрации или цикла изображений в новостном пространстве служит способом акцентировать то или иное событие. Как точно отмечает

Н.И. Ворон, «...фотография, в отличие от слова, на страницах периодических изданий играет двуединую роль — информационную и оформительскую» [Ворон, 2018, с. 84]. Отсутствие изображений или их крайняя лаконичность (небольшой размер изображения и малая информативность) говорят о желании не привлекать к сообщению большого внимания. Избыточность визуального наполнения также смещает центр внимания, не позволяя увидеть что-то основное или прорваться к смысловой составляющей материала.

Мы выделяем следующие варианты использования фотоизображений:

- небольшой снимок, иллюстрация-маркер к текстовому материалу;
- иллюстрации внутри текста;
- галерея изображений к тексту, куда могут включаться любительские фото- и видеоматериалы с места событий, стоп-кадры оперативной съемки;
- фоторепортаж, обретающий самостоятельное значение и превращаемый в подборки изображений, которые хранятся в открытом архиве новостного ресурса.

Существует и тип снимков, условно говоря, репрезентативных, то есть показывающих событие или персону такими, какими они должны быть согласно определенным установкам, например официальной культуры или какой-либо субкультуры. Это часто постановочные кадры, тяготеющие к эстетике рекламных изображений и официальной хроники: они фиксируют встречи официальных / значимых для определенного сообщества лиц, официальные события или служат своеобразным идеализированным отчетом о реализации новых законов, заключении договоренностей, о проведении тех или иных мероприятий. Их наличие в новостном материале воспринимается во многом как должное. Как справедливо отмечает исследователь, «чем более регламентировано само событие, тем более обязательным является наличие фотографии, повторяющей один из уже известных образов-клише» [Запольская, 2016, с. 86].

В современный период новостные материалы о рутинных событиях без привкуса сенсационности нередко сопровождаются одним-двумя снимками, носящими характер знака, отсылающего к основному содержанию текста. Это зачастую снимки, взятые из фотобанков, или

сгенерированные искусственным интеллектом гиперреалистические изображения (например, здание Белого дома или Кремля, денежные купюры, уличные сигнальные знаки и т.д.).

Подобным типам фотоиллюстраций во многом противопоставлены циклы снимков, фоторепортажи, где фотографы, помимо выполнения редакционного задания, обладают некоторой свободой для создания изображений, отражающих их личные вкусовые предпочтения. Данный тип изображений, актуальный и в наши дни, выделялся в научных работах уже давно: «...Уже самой системой съемочных приемов фотохроникер сознательно выражает свое отношение к теме и сюжету» [Волков-Ланнит, 1975, с. 12]. Тематика здесь может быть любой: от праздничных гуляний и раннего цветения подснежников в городе до пандемии и событий из горячих точек. Сам принцип репрезентации достаточно большого числа снимков, относящихся к одному событию, направлен на максимальное привлечение к нему внимания и эффект погружения реципиента в журналистский материал. Читатель/зритель как бы становится свидетелем самого события. Характер изображений влияет на степень предлагаемой фотографом вовлеченности: от позиции стороннего наблюдателя до «взгляда изнутри».

В эпоху видеосъемки закономерно наблюдается борьба новостного фоторепортажа за усиление эффектов достоверности. Поскольку видеоматериалы подают действие в развитии, современные фоторепортажи все активнее используют серии стоп-кадров для создания ощущения протяженности события, его внутренней динамики, атмосферы.

Именно в области фоторепортажа заметнее всего тенденция к эстетизации. Форма серии, даже если она выполняется по заданию агентства, дает возможность фотографу сделать не только регламентированные кадры, но и необязательные, где как раз возможно авторское творческое высказывание. Такие фотографии являются манифестацией (пускай и невольной) субъективного взгляда на объект фиксации. В одной из работ неслучайно подчеркивается, что «сама практика фотографирования обостряет рефлексию об отношениях с реальностью, которая усиливается доминирующим в профессиональном дискурсе представлением о фотожурналисте как о нейтральном наблюдателе» [Запольская, 2016, с. 87].

А.С. Вартанов, исследователь фотоискусства в советские годы, писал, что, хотя исторически сложилось разделение на художественную

и документальную фотографию, наблюдаются две параллельно развивающиеся тенденции: одна — к их все большему обособлению, вторая — к сближению [Вартанов, 1983, с. 6]. Эти тенденции проявляются иногда в своих крайностях. Фотохроника может быть «предельно документальной», «добросовестной, исчерпывающей, протоколно точной информацией о событии» [Вартанов, 1983, с. 7]. В то же время ученый указывал на возможность появления «публицистического» образа [Вартанов, 1983, с. 228].

Сегодня в СМИ, как отечественных, так и зарубежных, фотографии часто отмечены достаточно сильной степенью эстетизации, что не лишает их статуса документальности. Они выполняют документальную функцию, бывают сделаны непосредственно с места и в момент события. Вместе с тем позиционируемые в качестве документальных изображения могут содержать достаточно яркие художественные приемы: работу с композицией, светотенью и цветом, а также аллюзии на произведения мировой художественной культуры. Эстетизация драматических событий на снимках позволяет достичь большей эмоциональности фотоизображений, большей осмысленности и коммуникативного потенциала.

Новостная фотография в интернет-изданиях не синонимична журналистской фотографии, поскольку включает различные формы репрезентаций, которые служат прежде всего созданию образа ресурса, содержащего достоверную информацию. В целом журналистская фотография — это не документ события, а социокультурное свидетельство момента, которое в массовом восприятии наделяется статусом визуального документа.

Эвалль Виолетта Дмитриевна
**ФОТОГРАФИИ ГЕРОЕВ КАК ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ
СВИДЕТЕЛЬСТВО МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ ГЕРОЕВ.
«ЕЛЕНА» А. ЗВЯГИНЦЕВА**

Специфика искусства фотографии и ее документальная составляющая постоянно оказываются в центре внимания современных ученых. Об этом говорят в том числе недавние изыскания научной секции «Этнографические и антропологические фотодокументы и образительные материалы в контексте освоения культурного пространства.

Развитие визуальных исследований в России начала XXI века» (Санкт-Петербургский государственный университет, 28 июня 2023 года) [Толмачева, Станулевич, 2023], а также исследование С. Фостовой о репрезентации художественного и идеологического переосмысления образа Калининграда на советских видовых открытках, альбомах и любительских фотографиях [Фостова, 2022].

Учитывая логику данных исследований, фотография в кадре игрового кино может быть проанализирована как своего рода документ, дополняющий другие, более заметные составляющие визуального ряда и нарратива фильма.

Фотографии героев, их близких, возлюбленных, появляющиеся в непродолжительном кадре, способны демонстрировать эмоциональное состояние персонажей, направление их мыслей, отношение к тем или иным героям.

Сосредоточимся на анализе роли фотографий в фильме «Елена» (2011) А. Звягинцева. Экспозиция фильма начинается с кадров внутреннего убранства дома Владимира, неспешного панорамирования и остановки камеры на аскетично обставленном рабочем столе, где стоит фотография. На ней изображена маленькая девочка на скамейке в парке. Она смотрит прямо в объектив и улыбается. Привлекает внимание черно-белое решение фотоснимка и возраст ребенка. Эти детали позволяют зрителю соотнести время создания фотографии с «настоящим» и предположить драматические обстоятельства в прошлом этой семьи, ввиду которых более поздние фотодокументы жизни девочки отсутствуют. Последующие кадры в фильме будут лишь подчеркивать отстраненность и дистанцированность Владимира от дочери. Например, в сцене в больнице большую часть времени Екатерина стоит поодаль от больничной кровати отца, а накинутый на плечи врачебный халат, подобно паспорту на ее детской фотографии, усиливает эффект разобщенности героев.

Подчеркнутая сдержанность и аскетичность обстановки квартиры и кабинета Владимира контрастирует с комнатой Елены, которая выглядит предельно обжитым пространством: повсюду в некотором беспорядке лежат вещи. В нижнем углу левой створки трюмо закреплена фотография молодого мужчины. В отличие от фотографии девочки на столе Владимира, которая имеет два уровня отдаленности от непосредственной материальной среды — фоторамки и паспорту, — фотоизображение

в комнате Елены и мизансцена съемки мужчины (Сергея, сына героини) утверждают отсутствие каких-либо зримых границ между разными плоскостями реальности. Можно отметить и цветовую деталь этой (и подобных) сцен в фильме: оказываясь перед зеркалом в непосредственной близости к фотографии, женщина одета в ночную сорочку, кофту голубоватых оттенков, что напрямую соотносится с голубой рубашкой мужчины на фотографии и заднего плана, на котором он расположен. Детальное рассмотрение фотографии и ее соотношения с пространством фильма выявляет непрерывность общения Елены с сыном и короткую дистанцию в их межличностных отношениях. Тем самым уже в первых сценах фильма с помощью появления в пространстве кадров фотографий персонажей намечается и сквозная тема «документальной» фиксации отношений между ними, и дополнительные штрихи к их характерам.

Важным смысловым ядром фильма являются размышления о природе семейных отношений и поиск душевного тепла между людьми. Режиссер словно ставит вопросы о внешней форме «правильных» социальных паттернов и их внутреннем содержании. Внешне холодные и отстраненные отношения Владимира с дочерью, тем не менее, разряжаются в отчаяние и боль девушки от его смерти.

На сюжетном уровне, в диалогах, в общении семья Елены предельно неблагополучна. Амбивалентными видятся поступки и мотивы героев. Звягинцев углубляется в исследование деструктивных жизненных позиций сына, невестки, старшего внука Елены. Внешне эта семья кажется среднестатистически приемлемой. В этой внешне проявленной форме интересен непродолжительный кадр с младшим внуком Елены, оставленным родителями в их спальне. Можно заметить на комод в углу комнаты справа от кровати среди бытовых мелочей, демонстрирующих максимально обжитое пространство, две фоторамки с изображениями. Первая, самая бросающаяся в глаза, голубого оттенка с зелеными, желтыми и лиловыми элементами декора. Эти детали призваны подчеркнуть трепетное отношение хозяев к изображению и ее эмоциональному содержанию. Конечно, саму фотографию разглядеть затруднительно, но даже размытый объект позволяет с уверенностью утверждать, что там запечатлена женщина в свадебном платье. Учитывая локацию фоторамки, обилие пузырьков и баночек на поверхности комода, вероятнее всего, на фотографии именно Татьяна, жена Сергея.



Ил. 5. Кадры из фильма «Елена», режиссер Андрей Звягинцев, 2011
Fig. 5. Shot from the film *Elena*, directed by Andrey Zvyagintsev, 2011

В правой части кадра, максимально приближенно к его границе расположена еще одна фоторамка, внутри которой считываются силуэты мужчины и женщины, прильнувших друг к другу. Учитывая, что мизансцена рисует пространство спальни Сергея и Татьяны, можно утверждать, что на комод именно их фотографии, как каждодневное напоминание о счастливых моментах влюбленности, легкости, даже праздности. В целом кадр демонстрирует внешнее благообразие героев, стандартные признаки их семейного благополучия, что дополняет очевидную по ряду сцен картину их трудностей финансового порядка, тоже обычных для широкого социального среза российских семей с невысокими доходами.

В напряженной сцене принятия Еленой решения убить Владимира героиня снова располагается перед зеркалом трюмо. Как мы указали ранее, цвет ее одежды корреспондирует с рубашкой Сергея.

Однако режиссер словно пытается укрепить мотивы женщины, побуждающие ее к преступлению. Помимо голубых оттенков, на фотографии сына присутствуют коричневые вертикальные линии, цветовые акценты которых вместе с голубым полностью повторяет и узор на обоях в комнате, и чередование деревянных элементов обстановки (внутреннее полотно открытой двери, тонкая рама зеркала). Отметим и отражение фотографии Сергея в центральной створке трюмо, словно двукратно увеличивающей волнение женщины за него. Получается, что Елена опосредовано через обстановку и свой облик — всей собой связана с сыном, полностью погружена в попытки улучшить его жизнь и быт.

Сравнение расположения фотографий также позволяет ярче прорисовать характеры героев. У Елены изображение сына находится в спальне — самом личном пространстве. У зеркала она начинает и завершает свой день, фактически, программируя себя с утра на конкретные действия и подводя им итоги вечером. Владимир же расположил фотографию дочери на рабочем столе, словно усиливая дистанцию между собой и Екатериной и выводя дочь в область внесемейной, внешней социальной деятельности. Характерно, что в отличие от Елены, изображение дочери никак не регулирует поведенческие паттерны Владимира и их мотивы, в свое личное пространство и мысли на продолжительное время он не впускает никого.

Яркой драматургической доминантой фильма является сцена, в которой Елена «молитвенно» поднимает глаза на стену своей комнаты, и камера следует за ее взглядом на развешенные фотографии. В центре этого своеобразного «иконостаса» расположена фотография женщины в молодости, и словно лучами от нее расходятся фотоизображения членов ее семьи, преимущественно сына. Ярким акцентом за счет светлой рамки выглядит фотография Сергея, расположенная под центральным изображением. Очевидно, что снимок сделан в тот же день и время, что и главная для Елены фотография, закрепленная на зеркале. Конечно, поза мужчины немного другая, ракурс фронтальный, но удвоение воспоминания именно этого дня говорит о его важности для героини.

Практически все фотографии на стене демонстрируют этапы жизни Сергея — его детство, школьные годы, взросление, свадьбу, рождение первого сына. Фиксация этих значимых моментов, равно как



Илл. 6. Кадры из фильма «Елена», режиссер Андрей Звягинцев, 2011
Fig. 6. Shot from the film *Elena*, directed by Andrey Zvyagintsev, 2011

и разнообразие цветовых, пространственных, сюжетных акцентов на фотографиях демонстрируют, что на всех представленных этапах жизни сына Елена была рядом как непосредственная участница. Значимым представляется и то, что в третьей колонке (если считать слева направо) расположена фотография Елены с Владимиром на кухне его квартиры. Это единственное их совместное изображение, ограничивающее отношения героев пределами одного, но важно, что все-таки домашнего пространства. Это убеждает, что Владимир так или иначе является для героини членом семьи — точнее сказать, ее семьи, а не их общей с Владимиром семьи. Тем самым его убийство становится не столько преступлением, сколько жертвой во благо процветания рода Елены.

В финальной части фильма героиня снова оказывается утром перед зеркалом, фотография сына не отражается, не увеличивает многократно тревоги женщины — все вернулось на круги своя. Не

существует ни угрызений совести, ни волнений. Собираясь отвезти деньги сыну, Елена неспешно кладет пухлый конверт в сумку. На столе Владимира все так же стоит фотография дочери, Елена не пытается ни вычеркнуть девушку из своей жизни, ни лишиться наследства, она спокойно оставляет Екатерину на том месте, где расположил дочь и Владимир, — на периферии их совместной жизни.

Визуальная ткань фильма содержит характеристики мироощущения героини. Для женщины словно не существует христианской догматики (что подтверждается ее растерянностью при посещении храма), как и религиозного представления о добре и зле. Вероисповедание Елены — семья, ради благополучия которой не существует иного зла, кроме оставления в опасности и отказа от спасительной жертвы. Эти смысловые акценты подтверждаются фотографиями, полускрыто расположенными в пространстве кадров и позволяющими не только точнее очертить характеры героев и специфику их отношений, но понять поведенческую логику и суть действий Елены. Сдержанные и немногочисленные диалоги в фильме дают гораздо меньше достоверной информации, нежели статичные фотографии как документальные данные душевного мира героев.

Петрушанская Елена Михайловна ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ

Под документом как частью художественной формы в визуальных искусствах и литературе, как правило, подразумевается верный (с точки зрения определенных сообществ) отпечаток исторической картины мира, верный след эпохи, времени отображаемых событий. По отношению к музыке необходима другая интерпретация документальности. Поэтому прежде всего необходимо договориться о том, что мы будем считать документальностью, в отличие от подлинности (которую не будем рассматривать; она связана с эстетикой случайности, неподготовленности, спонтанности, мнимой или подлинной естественности, шероховатости, «невычищенности», также — с импровизационностью и/или ее имитацией).

Обратимся к музыкальным пластам документальных кинофильмов. В них явственна документирующая функция хроникальных записей, звуковых фонов. Важно и более общее явление — помещение

в саундтрек песен, инструментальной музыки эпохи, о которой речь в фильме. При размещении звуковых свидетельств в сонорном фоне документальных кадров (особенно при сохранении частотной картины звукозаписи прошлого) ярким приемом способен оказаться контакт хроникальной ленты с музыкой совсем иной, но расширяющей трактовку такого альянса в направлении метафизического прочтения. Так, в фильме Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (Apocalypse Now, 1979) кадры воздушной бомбардировки озвучены музыкой симфонического эпизода «Полет валькирий» из второй части тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (1848–1874). Документальное запечатление военного эпизода нападения тогда сопоставляется с агрессивно-возвышающим вагнеровским напором мифологического звукового обобщения. Здесь ощутимо не только совпадение мощной полетности и заразительной агрессивности, но также и некая горечь, и скрытый сарказм при осознании истинной несопоставимости художественных слоев — современного / военного / визуально-шумового и мифологического / музыкального.

Сочетание музыки и экранного изображения не поддается правилам. Проблемы оправданности и сочетания слоев нередко изучаются, как в работе Т. Ф. Шак [Шак, 2014], на материале художественного и анимационного кино.

Как замечал когда-то Ю.М. Лотман в аудиолекциях, один документ — лишь фрагмент реальности, «частичка правды» [Лотман, 2022]. Отразить сложность картины мира может только художественное прочтение. Опыт архивной работы показывает, что сумма документов (желательно, разноречивых) способствует тому, чтобы создать многогранный документальный образ.

Интересно узреть в устном народном творчестве своего рода документ. Ведь фольклор по сути является звуковым свидетельством времени. Хотя тут нет единого мнения. Композиторы — члены «Могучей кучки» считали несомненной правдой народной жизни лишь крестьянский фольклор, а городской отторгали как нечто наносное, не истинно русское, фальшь. Но с точки зрения современной гуманитарной науки любой фольклор обладает документальностью, являя собой звуковой слепок примет времени и среды.

С середины XIX века можно уловить стремление к истинности, даже документальности музыкальной интонации. Суть этого выразил

А.С. Даргомыжский: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [Даргомыжский, 1921, с. 55]. Хотя нечто подобное ощутимо и в Западной Европе, в России это стало особенно заметно. Начиная с Даргомыжского, члены «Могучей кучки» открыто выражали такое стремление к наиболее чуткому отображению истинной разговорной интонации в музыкальной речи. Роль фольклора в ткани их опусов сравнима с введением документально-бытовых элементов, соотношением с ними языка композиторов. А другие, как П.И. Чайковский, и городскую песню слышат как яркий отпечаток своей эпохи. Этот принцип унаследует И.Ф. Стравинский.

С расширением значения документа-первоисточника связано рождение жанра «литературной оперы», чье либретто составляет непосредственно, без адаптации, содержание источника — вербального текста писателя, осознаваемого как документ с его правами первоисточности, истинности. Различны степени и качества документальности в обрядовом и календарном фольклоре. Ею проникнуты былины, скоморошины, духовные песни и баллады, исторические песни.

Можно ли услышать проявления документальности в церковной музыке? Можно ли счесть документами хоралы? Анонимные (хотя, по мифологии, тематизм григорианского пения происходил от папы Григория Великого), они сохранили очертания многовековой давности «распевов», обобщили опыт произнесения-пропевания священных текстов и фактически функционировали как фольклор.

Интересны соединения различных уровней «документалистики» в пассионах, ораториальном действе. В «Страстях» И.С. Баха «документалистика» входит в основные слои ораториально-сакрального повествования. Прежде всего, это слой полупропеваемого текста, оставленного реальными свидетелями событий, Евангелистами. Евангелист последовательно читает, пропевая, сам текст Священного Писания Нового Завета, где на основании личного опыта «документально» рассказывается о жизни и смерти Христа. Музыка здесь служит целям наиболее внятного и выразительного донесения текста-свидетельства, стремясь приблизиться к документальной манере произнесения слов (хотя, разумеется, это не воссоздание манеры ранних христиан, но ее имитация в понимании композитора, создающего опус в начале XVIII века, который, в свою очередь, становится документом творчества своей эпохи). Иной слой пассионов — разыгрывание «по ролям»

отдельных эпизодов, их отражение в музыкальном тексте и стихах поэтов XVIII века: здесь открыто личностное высказывание, «от авторов», на уровне личного восприятия и развитого звукового языка Баха. Третий слой, хоралы, обладает элементами эпического уровня, стилистически родом из давних звуковых пластов, от начала нашей эры до седьмого века. Хоралы, с анонимностью их напевов, с им присущим языком *cantus planus*, в пассионах обозначают след эпохи создания Евангелий и все же даны в тончайшей обработке композитора. Так игра разными уровнями документальности и авторского их восприятия рождает сложные художественные модели протекания и осознания событий.

Стоит упомянуть другие случаи использования реальных письменных документов в музыке XX века.

«Кантата к двадцатилетию Октября» (1937) С.С. Прокофьева и ныне интересует исследователей [Кондаков, 2025, с. 156–157]. Она необычна своей дерзкой задачей — *эстетизацией неадаптированных документов-текстов* К. Маркса, В.И. Ленина и И.В. Сталина. Произведение не исполнялось при жизни Прокофьева, получив резкую отповедь властей. Впервые в целостном виде прозвучала 6 ноября 1984 года. Состав кантаты: Вступление («Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»), часть «Философы» (они «различным образом объясняли мир»), две Интерлюдии, текст Ленина «Мы идем тесной кучкой», части «Революция», «Победа», «Клятва Сталина», «Симфония», слова из сталинской Конституции. Здесь сильны прокофьевская речевая интонация, декламационность, ораториальный пафос чтения документальных строк.

Позже, как отраженный след неслыханных ранее мучений, издательств Второй мировой войны, результат постепенного открытия связанных с ней ужасных документов, родилась новая «документирующая кантата» — опус Арнольда Шёнберга «Выживший (или Уцелевший) из Варшавы» (1947). От прежних «Страстей» — тут лишь документальный слой у рассказчика-евангелиста. Слова кантаты свободно komponуют тексты подлинных свидетельств о ликвидации Варшавского гетто в 1942 году и Варшавском восстании 1943 года. В либретто композитор вовлек даже тексты еврейских гонений далеко от Варшавского гетто, имеющие статус документов. Так, песня «Не говори никогда, что это последний путь» (*Zog nit keynmol az*

du geyst dem letstn veg) была гимном партизан в Виленском гетто. Строгая достоверность не была целью Шёнберга в создании кантаты; сочинение для него ценно возможностью увековечить историческую память. Автор инсценирует нейтральный и в то же время судорожный тон рассказа, процесс просыпающихся воспоминаний; речь героя на английском, как положено при выступлении перед международным трибуналом, а слова фельдфебеля память сохранила с берлинским диалектом. Рождающиеся в подсознании рассказчика образы представлены в музыке с помощью набегающих *волн памяти* (звук трубы по утрам), предвеля текстовое выражение. Нарратор будто возвращается в прошлое, но «реальное» для него время. Шоковый контраст экспрессионистической техники на грани пения и речитатива к хоровому исполнению древней молитвы «Шма, Исраэль» расширяет круг памяти автора до памяти народа...

Иной аспект документальности связан со звукозаписью как фиксацией исполнительства, ставшей возможной с последних десятилетий XIX века. Прежде всего звукозапись использовалась, чтобы точно зарегистрировать слова умирающих, завещания, судебные прения и пр., — то, что важно как документ и не связано с искусством. Благодаря фонографии возникли новые направления и возможности изучения исполнительства как исторического, художественного процесса. Произошло расширение исследования фольклора, запечатление черт неакадемической сферы интонирования (Россия была среди пионеров звукозаписей фольклора). Также — осознание шумовых картин реальности (проект звукописи звуков города).

Фиксация концертной и музыкально-театральной жизни открывала возможности изучения истории трактовок как документов интерпретации театральных и музыкальных текстов, которые характеризуют свое время [Из практики звукозаписи, 1959; Сергеев, 1969; Рождение звукового образа, 1985]. Исследования контактов исполнительства и звукозаписи продолжают [см.: Bona, Santarcangelo, 2018].

В кино использование музыкально-документальных сонорных примет времени — как бытовых, военных, попутных песен, инструментальной музыки эпохи, особенно в ореоле свойственной времени акустике, окраске звукозаписи — обладает возможностями парадоксального эффекта: способно и усиливать ощущение документальности экранного повествования, и, напротив, подчеркивать его отчужденность.

Все важнее роль и уточнения интерпретации документов. А это в музыке прежде всего партитура, нотный текст, постоянно зовущие к углублению трактовки и реинтерпретации в свете новых знаний. Обратим внимание на исследование А.В. Шорниковой о влиянии документалистики на оперные грани XX–XXI веков [Шорникова, 2022]: у Дж. Адамса «Никсон в Китае» (1987), «Смерть Клингхоффера» (1991), «Доктор Атомный» (2005), С. Райха — «Пещера» (1993), «Три истории» (1998–2003), М. Наймана — «Человек, который принял жену за шляпу» (1986). Среди новейших опер интересны опусы в русле музыкальной документалистики: «Слепая любовь» (2005), Rattensturm (2018) Э. Уолда, «Последние слова Голландца Шульца» (2007) Э. Зальцмана, «Союзники» (2013) С. Риваса. В СССР с конца 1960-х годов создавались камерные оперы с документальной основой, как «Дневник Анны Франк» (1969), «Письма Ван Гога» (1975) Г.С. Фрида и др. В отечественном творчестве и ныне видим такие тенденции, как в опере Ираиды Юсуповой «Эйнштейн и Маргарита» (2006) по подлинным письмам и документам героев [Петрушанская, 2022, с. 87–91].

Главными же документами в музыке остаются сами нотные тексты, их истолкования. Все важнее их роль и уточнения интерпретации. А это — прежде всего погружение в партитуру, нотный текст как документ, требующий раскрытия, трактовки, реинтерпретации. Потому отметим углубленное изучение подобных и «сопровождающих» исследование документов в музыковедении. Наблюдается несомненное расширение круга материалов, трактуемых как документ, рост внимания и совершенствование методов анализа [см.: Новые документы, 2017]. Предполагаем, что данное научное направление в музыковедении будет активно развиваться.

Вилков Константин Антонович

ПРОЯВЛЕНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО НАЧАЛА В ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Зрелищное искусство различными способами вводит документальную реальность или ее жизнеподобные образы в материю представления. Реконструкция исторических событий, становящаяся представлением вне сцены-коробки, была актуальна в революционную

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда

эпоху (например, постановка Н. Евреинова «Штурм Зимнего дворца», 7 ноября 1920 года, пл. Урицкого (Дворцовая), Петроград) [Пружина, 2017]. При подобных масштабных инсценировках, воссоздающих исторические события, авторы представления нередко жертвуют достоверностью сюжетной составляющей, соблюдая высокую точность в костюмах и местах действий.

Однако документальная точность в зрелищных формах может воплощаться не через создание достоверной предметно-пространственной среды. Фиксация реального разговорного языка, его современной специфики, запечатление образа говорящего человека через текст также являются способом создания документальности в театре. Так, направление «вербатим» развивается как способ языковой фиксации процессов в реальной среде человеческого общения. Согласно «Антисловарю» М. Угарова [Угаров], техника «вербатим» заключается в том, что творческая группа выбирает одну определенную тему и начинает опрос людей, которых решено опросить именно для этого спектакля. Актеры с диктофонами записывают интервью, на репетиции приносят не только расшифровки, но и характеристики персонажа. Все это непременно включается в работу над спектаклем и пьесой.

Вербатим возник в Англии еще в 1980-х, став репортажным представлением о той или иной социальной проблеме. Таковы моноспектакли Анны Девере Смит (Anna Deavere Smith), Ив Энслер (Eve Ensler), Кэрил Черчилл (Caryl Lesley Churchill), Макса Стаффорд-Кларка (Max Stafford-Clark) и других. Элиз Доджсон (Elyse Dodgson), Стивен Долдри (Stephen David Daldry), Джеймс Макдональд (James Macdonald), Рамин Грэй (Ramin Gray) из лондонского «Ройял Корта» привозят в Россию лекции, семинары и лаборатории в конце 1990-х — тогда закладываются начала отечественного вербатима, положенные Британским Советом и «Золотой Маской». В декабре 2000 года отечественные драматурги уже проводят первый фестиваль; в октябре 2001-го — первую лабораторию. В марте 2002-го открывается «Театр.doc». Тогда же Александр Вартанов, Татьяна Копылова и Руслан Маликов создают манифест, вдохновленный другим объединением, стремящимся к подлинности (но уже в кино), а именно «Догмой-95». Сравнивая сходства и различия подхода в манифесте «Театр.doc» и «Догмы-95», можно отметить если не дословное копирование, то

очень и очень приближенное к прототипу заявление. Например, «Догма-95»: «П. 1. Съемки должны производиться на натуре» [Догма-95] — «Манифест Дока»: «П. 1. Громоздкие декорации исключены» [Болотян, 2015]; «Догма-95»: «П. 2. Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот» [Догма 95] — «Манифест Дока»: «П. 2. «Музыка как средство режиссерской выразительности исключена» [Болотян, 2015].

Однако, даже будучи вдохновлен «Догмой», вербатим, на наш взгляд, все-таки ближе к документальному кино, нежели к игровому. Главным художественным средством для автора вербатима является «вопрос-задача» (творческая задача, которую спросивший предлагает опрашиваемому). Этим процессом люди занимаются и в повседневности; в речи постоянно совершаются высказывания необдуманные, непланируемые, функционально необходимые. Строй повседневной речи — происхождение вербатим-текста, ставящего бытовое на творческие рельсы и видящего в бытовом материале главный источник художественной ценности. Это подтверждается и некоторыми неписанными законами вербатим-интервью, направляющими отвечающего на ответы, в которых он не сможет использовать собственные уже прозвучавшие формулировки. Задачей при этом становится избегание историй, которые были рассказаны отвечающим прежде и стали привычными, «выученными» и т.д. Но основная задача, тем не менее, остается неизменной — отсутствие личностной трактовки полученного материала. Актер/драматург в данной технике является лишь ретранслятором текста.

Об этом же упоминает и Стивен Долдри [Угаров], говоря о том, что в начале работы у драматурга даже нет четкого представления о теме и персонажах. Есть только предмет исследования. Автор опирается лишь на веру в себя, в предмет исследования, в искренность людей, с которыми проводится интервью. И от этого вербатим-текст, по мнению авторов, намного ближе к законам реального мира, чем текст авторский.

Все первоначальные понятия документального театра, заложенные в Англии и отмеченные в манифесте, зажили своей жизнью. Было наработано немало различных методов привнесения реальной речи персонажей на сцену: «ортодоксальный вербатим» подразумевает, что от авторов не добавляется ни слова. В рамках техники Play-back

и Life-game прямо на аудитории разыгрывается жизнь персонажей. Художественная реальность создается без предварительной репетиции и наличия текстового материала. Драматургической основой является тема для актерской импровизации. Такими темами могут быть как исторические факты, так и истории зрителей, пришедших непосредственно на спектакль.

Структура спектакля Play-back:

Материал собирается привычным для вербатима способом, либо из зала случайным образом выбирается человек, рассказывающий свою историю/проблему (целевая аудитория данных спектаклей — заинтересованные в помощи с решением своих психологических вопросов люди).

Актеры разыгрывают данную историю, предлагая различные выходы из нее.

Рефлексия с опросом всех присутствующих.

Life-game театр структурно повторяет Play-back, однако во втором пункте вместо актеров ситуацию играют выбранные случайным образом зрители. Так, в этих двух подходах документальность проявляется: а) как реальный текст/персона; б) как разрешаемая здесь и сейчас история без заранее подготовленного сценария. Такие техники активно набирают популярность с 2015 года, это обусловлено в первую очередь возросшим интересом общества к психологии и популяризацией ее в нон-фикшн изданиях и социальных сетях. А также — интригующей возможностью для зрителя стать непосредственно соучастником действия, оказать влияние на реального человека, высказаться самому, в отличие от театра привычной модели, где идея драматурга и режиссера воспринимается с позиции исключительно наблюдателя.

Таким образом, документальный театр — это не просто следование строгой технологии «вербатим». Это динамичная и активно развивающаяся форма искусства, которая предлагает широкий спектр подходов и возможностей. Всего на данный момент существует несколько различных способов сбора и ретрансляции текста:

– по сбору драматургического материала:

- а) реальный текст (вербатим);
- б) вымышленный текст, основанный на реальном событии (псевдовербатим);

- в) текст, создаваемый совместно со зрителем (Play-back / Life-game);
- по трансляции драматургического материала:
 - г) через монолог (вербатим);
 - д) через прямого свидетеля, отвечающего на вопросы зала / ведущего монолог (свидетельский театр);
 - е) через разыгрывание импровизационной ситуации: исполнителями (Play-back) или зрителями (Life-game).

Одной из явных проблем документального театра является экспонирование общественной темы и проблемы без художественного осмысления ее создателем. В идеале должна воплотиться авторская ноль-позиция, которую некоторые исследователи сравнивают с журналистикой [Руднев, 2018]. Авторы встают на сторону гуманизма, общечеловеческих ценностей и сочувствия к жертве тех или иных обстоятельств, но никогда не комментируют происходящее напрямую. Данная попытка отстранения, хоть и работает на донесение непосредственной темы, эмпирики реальной ситуации, все же как бы ставит художника в позицию непричастности к отражаемым им событиям, оставляя его на безопасной дистанции невмешательства в текст.

В документальном фильме, посвященном Холокосту, «Шоа» (Shoa, 1985) на вопрос Клода Ланцмана (Claude Lanzmann) интервьюируемые могут сказать: «Мы же договаривались, что не будем говорить об этом» и «Это же не под запись?». После чего раскрывают самые страшные подробности трагической вехи массового насилия и страданий человечества. В вербатиме подобное невозможно. Внутрикадровые вопросы служат достижению истины в документальном кино. Однако вербатим ориентирован не на выявление истины, а лишь на запечатление говорящего и некоей реальной фактологии.

«Глубокое интервью» артиста означает его погружение в обстоятельства жизни героя, актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала и т.д. Но все эти техники не самодостаточны, а являют арсенал инструментов (приемов) для написания пьесы и постановки спектакля.

Современный отечественный театр переживает значительный сдвиг в сторону документальности, и поиски документальной эстетики

являются одной из актуальнейших тенденций сценического искусства. Использование методов вербатима, променада-спектакля и реконструкции позволяет зрителям получить уникальный опыт взаимодействия с произведением, а авторам представлений выйти за пределы традиционных условностей драматургии и постановочности.

Сальникова Екатерина Викторовна **ДОСТОВЕРНОСТЬ – ИЛЛЮЗИЯ, МИФОЛОГЕМА, БРЕНД**

Итак, все изложенные выше размышления и факты о природе документальности и достоверности в кино, фотографии, театре, музыке убеждают в том, что анализируемые нами явления не следует понимать буквально. В искусстве они не подразумевают абсолютно точного воспроизведения действительности. Степень и качество документальности и достоверности колеблется, они всегда относительны, это некие переменные. Невозможно раз и навсегда дать определение документу или достоверности для всех вариантов их воплощения или декларации их наличия в художественных произведениях.

В оценке наличия/отсутствия достоверности и ее качества большую роль играет субъективное восприятие. В разное время разные группы реципиентов, люди с разным культурным и жизненным опытом, вкусами и спектром знаний могут совершенно не одинаково воспринимать уровень документальности, «правдивости», соответствия реальности в одном и том же художественном произведении. Так, советские журналы о кино периодически публиковали письма зрителей, замечающих несоответствия реалиям быта, поведения, профессиональным установкам в ярких художественных фильмах, посвященных революции или войне, деревенской жизни или работе милиции.

Нередко то, что для современников было свежим, непривычным и даже шокирующе достоверным, натуралистичным, похожим на объективную реальность, с прошествием времени перестает казаться таковым. И начинает восприниматься как художественная материя, обладающая условностью, созданная по определенным законам, в той или иной степени очевидным. Так было и с картинами импрессионистов, и с драматургией А.П. Чехова, и с эстетикой жизнеподобия и «четвертой стены» в Московском Художественном

театре начала XX века, и со стилистикой так называемого «бедного театра», сценическими опытами «Современника» или «Театр.doc», кинематографическими явлениями, будь то *cinéma vérité* или канон «Догмы-95»...

Тогда о чем же мы рассуждаем?

Как нам представляется, речь идет о сложной, «имплицитной» эстетической категории, а точнее, категориальном комплексе — документ, достоверность, документальность. У этого комплекса явлений нет статуса эстетической категории в классической эстетике, поскольку та изначально исходила из непереносимости мимесиса, воспроизведения неких лиц, предметов, действий, событий с помощью тех или иных выразительных средств. Прямое же запечатление на искусственный носитель фрагмента действительности, объективно существующей перед техническим средством, появилось вместе с фотокамерой и кинокамерой. Мы отдаем себе отчет в специфических и уникальных возможностях фотографии и кино.

Но все-таки полагаем, что сама проблема внутренней изменчивости и неопределенности границ понятий документа и документальности связана с понятиями жизнеподобия, реалистичности, правды, актуальными для искусств доэкранный эры. Весь этот комплекс понятий применительно к произведениям искусства, и не только до эпохи фотографии и кино, но даже до эпохи критического реализма, периодически становился предметом рефлексии и обсуждения мыслителями, авторами и/или героями произведений, о чем мы уже писали в другой своей статье [Сальникова, 2014].

До фотографии и кино под достоверностью, документальностью, жизнеподобием подразумевалась художественная иллюзия жизнеподобия и достоверности. Эта иллюзия могла достигаться различными средствами и совпадать или не совпадать с объективной правдой реалий истории и современности.

Иллюзии достоверности, «документности» продолжают создаваться в экранных искусствах и фотографии. Качество таких иллюзий и художественные функции во всех случаях различны. Например, часто авторы игрового фильма декларируют, что он «основан на реальных событиях», стремясь повысить интерес к фильму за счет уже сформированного интереса к событиям окружающего мира.



Ил. 7. Кадр из фильма «Зеленая книга», режиссер Питер Фаррелли, 2018

Fig. 7. Shot from the film *Green Book*, directed by Peter Farrelly, 2018

Однако декларации авторов, выбор реальных исторических лиц и событий в качестве материала для экранной интерпретации не мешает снимать картины скорее по законам жанрового кино со значительной степенью условности в построении действия, сюжета, характеров. В других случаях откровенный вымысел снимается с учетом внешних эффектов достоверности, воздействующих на рефлексии реципиента, усиливающих его эмоциональное сопереживание, соучастие. Но эти эффекты, в свою очередь, подразумевают разные способы достижения, связанные с более-менее распространенными особенностями восприятия в ту или иную эпоху, у той или иной аудитории.

К примеру, «Семнадцать мгновений весны» (1973) и другие игровые фильмы о войне использовали черно-белую стилистику: она отсылала к периоду, когда цветные фильмы, особенно документальные, были весьма редки, и хроника военных лет ассоциировалась с черно-белым изображением. Сегодня для достижения эффектов достоверности запечатленной реальности используется симуляция любительской съемки, съемки ручной камерой или даже смартфоном,



Ил. 8. Кадр из фильма «В бой идут одни старики», режиссер Леонид Быков, 1973
Fig. 8. Shot from the film *Only Old Men Are Going to Battle*, directed by Leonid Bykov, 1973

скрытой камерой без оператора, в экранную материю намеренно добавляются технические дефекты и пр.

Попытаемся выделить наиболее часто повторяющиеся концептуальные послы создателей экранного произведения, связанные с их трактовкой документальности, достоверности, правдивости, реалистичности в кино.

- «Магический» посыл: движущееся изображение является некоей «настоящей» реальностью, бесплотной и недостижимой для контакта и вмешательства реципиентов. Но от этого она не менее достоверна и реальна, нежели окружающий нас мир. Происхождение этой параллельной, «второй» реальности неопределенно, это некое неафишируемое в своих параметрах волшебство, магия визуального или аудиовизуального запечатления и трансляции. А потому ничто не должно намекать на присутствие материального технического приспособления — киноаппарата — его как бы не существует в природе как тела, он существует лишь в своей результативности, как всегда бесплотная и невидимая функция

улавливания зримых образов и их демонстрации. Сверхзадачей является эффект забывания о том, что это кино. Нет, перед нами некая параллельная реальность.

- Технический посыл: создание иллюзии, что фильм есть прямое запечатление стихийной существующей действительности, которую автоматически снимала скрытая камера (возможно, вовсе не управляемая человеком) на протяжении всего процесса ее работы. Чем менее видна работа оператора, чем сильнее ощущение его отсутствия и самостоятельности функционирования камеры, тем сильнее эффект технической спонтанности. Человек, как в свое время бог, когда-то установил и завел механизм, затем самоустранился. А камера снимала и снимает, без личностной селекции и перемен дистанции по отношению к объектам запечатления. Сверхзадачей является различной силы иллюзия, что перед нами очень документальное кино.
- Репортажный вариант: открытая камера откровенно снимает стихийно разворачивающуюся реальность, застывая ее врасплох, но не стремясь от нее спрятаться. Этот вариант в середине XX века начинает ассоциироваться преимущественно с телевизионными формами съемки, делает акцент на потенциальной возможности коммуникации тех, кто ведет съемку, с теми, кого снимают. Качество этой коммуникации, ее содержание и стилистика, наличие спонтанности, неожиданных моментов и пр. оказываются предметом запечатления и проявлением тех или иных свойств запечатлеваемой реальности.
- Достоверность/документальность как «сырье», источник, материал для тематики, фактологии экранного произведения. Например, обращение кинематографистов к каким-либо событиям прошлого и историческим персонам. Однако при этом может быть снят и документальный, и игровой, даже анимационный фильм (неслучайно в последнее время используется термин «документальная анимация»). Причем ни один из видов экранного произведения сам по себе еще не гарантирует ни достижения «исторической правды», так называемой «объективности» (что тоже мифологема), ни даже изначального стремления авторов к этому.

Наиболее часто встречаются варианты смешанные, когда степень достоверности и/или сила ее иллюзии колеблется на протяжении

развития экранной формы. Фрагментарное присутствие документа, достоверности, «правды» и/или иллюзии всего этого достигаются различными средствами в различных сочетаниях. За комплекс достоверности могут отвечать преимущественно декларации авторов, выраженные в титрах, и нарратив. В других случаях — создание убедительной внутрикадровой среды и предметного наполнения, характер операторской работы, игра актеров и/или тонкая работа с исполнителями без профессионального актерского образования, умелое создание «натуральной» звуковой среды и др.

Концепт достоверности и документальности может быть взят на вооружение вполне искренне и серьезно ради отображения и постижения методами искусства сущности современного бытия и истории. А может служить исключительно коммерческим целям, развлечению, нагнетанию саспенса, камуфлированию жанровой условности целого. Одним словом, это и высокая творческая цель, и спектр формальных приемов, и эксплуатируемый бренд. И все зависит от того, как в каждом конкретном случае используется обозначенный нами концепт, чему он служит и реципиентами с каким культурным и информационным багажом воспринимается.

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда

Список литературы:

1. Болотян И.М. «Док» и «Догма»: теория и практика // Театр. 22.08.2015. URL: <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> (дата обращения 27.06.2025).
2. Вартаков А.С. Фотография: документ и образ. М.: Планета. 1983. 271 с.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Ред.-сост., автор вступ. ст. и примеч. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. 320 с.
4. Вертов Д. Из наследия. Т. 2: Статьи и выступления / [Предисл. Д.В. Кружкова; коммент. Д.В. Кружкова, С.М. Ишевская.] М.: Эйзенштейн-центр, 2008. 648 с.
5. Волков-Ланит Л. Курс на образную публицистику // Фотожурналист и время: Сборник статей / Сост. И.К. Красуцкий, Ю.Г. Пригожин. М.: Планета, 1975. С. 11–15.
6. Ворон Н.И. Жанры в визуальном контенте современной прессы // Меди@льманах. 2018. № 6 (989). С. 77–86.
7. Гавришина О.В. О двух типах документальности в фотографии // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2010. № 15 (58). С. 39–44.
8. Гуртова Е.А. Жанровые трансформации цифровой фотожурналистики // Труды БГТУ. Серия 4: Принт- и медиатехнологии. 2019. № 1. С. 62–66.
9. Даргомыжский А.С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Финдейзена. Пг.: Гос. изд-во, 1921. 182 с.
10. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2001. 238 с.
11. Дзига Вертов в воспоминаниях современников: Сборник / Сост. Е.И. Вертова-Свилова, А.Л. Виноградова; общ. ред. И.Я. Вайсфельда. М.: Искусство, 1976. 278 с.
12. Догма 95 // Искусство кино. 1998. № 12. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article10> (дата обращения 27.06.2025).
13. Дробашенко С.В. Экран и жизнь: О художественном образе в документальном фильме. М.: Искусство, 1962. 240 с.
14. Дробашенко С.В. Феномен достоверности: Очерки теории документального фильма. М.: Наука, 1972. 184 с.
15. Запольская А.Б. Теоретико-методологические подходы к исследованию фотожурналистики как практики производства фотографий // Вестник Волгоградского университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2016. № 1 (31). С. 82–94. <http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu7.2016.1.11>.
16. Из практики звукозаписи за рубежом: Сборник статей, опублик. в англ., нем. и фр. изданиях. / Гос. ком-т по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, Науч.-метод. отд. М.: [б.и.], 1959. 84 с.
17. Изолов Н.А. Феномен кино. История и теория. СПб.: Порядок слов, 2022. 464 с.
18. Кондаков И.В. Между официозом и андеграундом: Прокофьев и Шостакович в советской музыке // Искусство советского времени: между официозом и подпольем / Отв. ред. Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2025. С. 147–184.
19. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой, вступ. ст. Р.Н. Юргенева. М.: Искусство, 1974. 442 с.

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда

- 20 Лейда Дж. Из фильмов — фильмы: [О монтажном документальном кино] / Пер. с англ. Д.Ф. Соколовой; предисл. Б. Медведева. М.: Искусство, 1966. 188 с.
- 21 Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Аудиолекции // Arzamas.academy. 28.02.2022. URL: <https://arzamas.academy/special/lotman-lectures> (дата обращения 27.06.2025).
- 22 Мир фотографии: Грани фотореальности, классики светописа, творческая практика, этапы теории / Сост. В. Стигнеев, А. Липков. М.: Планета, 1989. 240 с.
- 23 Новикова А.А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. 236 с.
- 24 Новые документы по истории искусствознания: XX век. Вып. 1: 1920-е — 1930-е годы: Сборник статей по материалам Международной конференции 1 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств; ред.-сост. Ж.В. Князева. СПб.: Петрополис, 2017. 418 с.
- 25 Пелесян А.А. Мое кино: Сборник / Предисл. А. Григорян. Ереван: Советакан грох, 1983. 255 с.
- 26 Петрушанская Е.М. Кластеры мифологических следов в современном женском творчестве // Художественная культура. 2022. № 2. С. 78–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-78-105>.
- 27 Правда кино и «киноправда»: По страницам зарубежной прессы: Сборник статей / Под ред. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967. 332 с.
- 28 Пружина И.А. Девяностолетний современный документальный театр // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2017. № 1. С. 63–72.
- 29 Рождение звукового образа: Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио: Сборник / Сост. Е.М. Авербах [Петрушанская]. М.: Искусство, 1985. 239 с.
- 30 Руднев П.А. Этика документального театра: «Публицистика — тоже искусство» // Знамя. 2018. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/2/etika-dokumentalnogo-teatra-publicistika-tozhe-iskusstvo.html> (дата обращения 10.04.2025).
- 31 Сальникова Е.В. «Докумиф», или Погони за реальностью // Наука телевидения. 2014. № 11. С. 48–84.
- 32 Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде: Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 33 Сергеев М. Звукорежиссер и проблемы звукозаписи // Советская музыка. 1969. № 6. С. 54–57.
- 34 Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. М.: URSS, 2019. 392 с.
- 35 Толмачева Е.Б., Станулевич Н.А. Этнографические и антропологические фотодокументы и изобразительные материалы в контексте освоения культурного пространства // Фотография. Изображение. Документ. 2023. № 12. С. 147–150.
- 36 Угаров М. Антисловарь // Театр.doc. URL: <https://teatrdoc.ru/doc/antiword> (дата обращения 10.04.2025).
- 37 Ученова В.В. Беседы о журналистике. М.: Молодая гвардия, 1978. 206 с.
- 38 Фостова С. «Молодой цветущий край»: особенности репрезентации городского ландшафта Калининграда в фотодокументах советской эпохи // Новое литературное обозрение. 2022. № 2 (174). С. 132–142. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_174_2_132.
- 39 Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В.Т. Стигнеев. М.: URSS, 2016. 296 с.
- 40 Шап Т.Ф. Методология анализа киномузыки в аспекте музыкального формообразования // Художественная культура. 2014. № 1 (10). URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-1/yazyki/845.html> (дата обращения 27.06.2025).
- 41 Шимолин В.И. Детерминированность жанров фотожурналистики: теория, подтвержденная практикой // Медиасреда. 2018. № 14. С. 201–208.
- 42 Шорникова А.В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX — начала XXI века. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2022. 188 с.
- 43 Шуб Э.И. Крупным планом / Вступ. ст., коммент и общ. ред. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1959. 255 с.
- 44 Юргенева А.Л. Фотография как язык и феномен массмедиа // Вестник РГГУ. Серия: Культурология. Искусствоведение. Музеология. 2011. № 17 (79). С. 74–82.
- 45 Юргенева А.Л. Роль тела в спиритической фотографии // Юргенева А.Л. Человек как социальное тело: европейская фотография второй половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 157–172.
- 46 Bona E. di, Santarcangelo V. Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2018. 138 p.
- 47 Milbourne C. Magic: A Picture History. New York: Dover Publications, 1991. 224 p.

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда

References:

- 1 Bolotyan I.M. "Dok" i "Dogma": teoriya i praktika ["Doc" and "Dogma": Theory and Practice]. *Teatr*, 22.08.2015. Available at: <https://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> (accessed 27.06.2025). (In Russian)
- 2 Vartanov A.S. *Fotografiya: dokument i obraz* [Photograph: Document and Image]. Moscow, Planeta Publ., 1983. 271 p. (In Russian)
- 3 Vertov D. *Stat'i, dnevniki, zamysly* [Articles, Diaries, Ideas], ed.-comp., introd., notes S. Drobashenko. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 320 p. (In Russian)
- 4 Vertov D. *Iz naslediya* [From the Heritage]. Vol. 2: Stat'i i vystupleniya [Articles and Speeches], preface D.V. Kruzhkov, com. D.V. Kruzhkov, S.M. Ishevskaya. Moscow, Eisenshtein-tsentrl Publ., 2008. 648 p. (In Russian)
- 5 Volkov-Lannit L. Kurs na obraznyu publitsistiku [Course in Imaginative Journalism]. *Fotozhurnalists i vremya: Sbornik statei* [Photojournalist and Time: Collection of Articles], comp. I.K. Krasutsky, Yu.G. Prigozhin. Moscow, Planeta Publ. 1975, pp. 11–15. (In Russian)
- 6 Voron N.I. Zhany v vizual'nom kontente sovremennoi pressy [Genres in the Visual Content of the Modern Press]. *Medi@l'manakh*, 2018, no. 6 (989), pp. 77–86. (In Russian)
- 7 Gavrishina O.V. O dvukh tipakh dokumental'nosti v fotografii [About Two Types of the Documentary in Photography]. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie*, 2010, no. 15 (58), pp. 39–44. (In Russian)
- 8 Gurtovaya E.A. Zhanrovyye transformatsii tsifrovoy fotozhurnalistiki [Genre Transformations of Digital Photojournalism]. *Trudy BGTU. Seriya4: Print- i mediatekhnologii*, 2019, no. 1, pp. 62–66. (In Russian)
- 9 Dargomyzhsky A.S. *Avtobiografiya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Autobiography. Letters. Memories of Contemporaries], ed., notes N. Findeysen. Petrograd, Gos. izd-vo Publ., 1921. 182 p. (In Russian)
- 10 Dzhulai L.N. *Dokumental'nyi illyuzion: otechestvennyi kinodokumentalizm — opyty sotsial'nogo tvorchestva* [Documentary Illusion: Domestic Documentary Cinema — Experiments in Social Creativity]. Moscow, Materik Publ., 2001. 238 p. (In Russian)
- 11 *Dziga Vertov v vospominaniyakh sovremennikov: Sbornik* [Dziga Vertov in the Memoirs of His Contemporaries: Collection], comp. E.I. Vertova-Svilova, A.L. Vinogradova, ed. I. Ya. Weisfeld. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 278 p. (In Russian)
- 12 Dogma 95 [Dogma 95]. *Iskusstvo kino*, 1998, no. 12. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article10> (accessed 27.06.2025). (In Russian)
- 13 Drobashenko S.V. *Ehkran i zhizn': O khudozhestvennom obraze v dokumental'nom kino* [Screen and Life: About the Artistic Image in Documentary Cinema]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 240 p. (In Russian)
- 14 Drobashenko S.V. *Fenomen dostovernosti: Ocherki teorii dokumental'nogo fil'ma* [Phenomenon of Reliability: Essays on the Theory of the Documentary]. Moscow, Nauka Publ., 1972. 184 p. (In Russian)
- 15 Zapolskaya A.B. Teoretiko-metodologicheskie podkhody k issledovaniyu fotozhurnalistiki kak praktiki proizvodstva fotografii [Theoretical and Methodological Approaches to the Study of Photojournalism as a Photo Production Practice]. *Vestnik Volgogradskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya. Sotsiologiya i sotsial'nye tekhnologii*, 2016, no. 1 (31), pp. 82–94. <http://dx.doi.org/10.15688/jvolsu7.2016.1.11>. (In Russian)
- 16 *Iz praktiki zvukozapisi za rubezhom: Sbornik statei, opublik. v angl., nem. i fr. izdaniyakh* [From the Practice of Sound Recording Abroad: Collection of Articles Published in English, German and French Editions], State Committee on Radio Broadcasting and Television under the Council of Ministers of the USSR, Scientific-method. dep. Moscow, 1959. 84 p. (In Russian)
- 17 Izvolov N.A. *Fenomen kino. Istoriya i teoriya* [The Phenomenon of Cinema. History and Theory]. St. Petersburg, Poryadok slov Publ., 2022. 464 p. (In Russian)
- 18 Kondakov I.V. Mezhdunarodnyy ofitsiozom i andegraundom: Prokof'ev i Shostakovich v sovetskoy muzyke [Between Officialdom and Underground: Prokofiev and Shostakovich in Soviet Music]. *Iskusstvo sovetskogo vremeni: mezhdunarodnyy ofitsiozom i podpol'em* [Soviet-Era Art: Between Officialdom and the Underground], eds. N.A. Khrenov, V.D. Evallyo, E.V. Dukov, E.V. Salnikova. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2025, pp. 147–184. (In Russian)
- 19 Kracauer S. *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The Nature of Film: Rehabilitation of Physical Reality], short transl. from English D.F. Sokolova, introd. R.N. Yurenev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 442 p. (In Russian)
- 20 Leyda J. *Iz fil'mov — fil'my: O montazhnom dokumental'nom kino* [From Films — Films: On Editing Documentary Film], transl. from English D.F. Sokolova, preface B. Medvedev. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 188 p. (In Russian)
- 21 Lotman Yu.M. Besedy o russkoy kul'ture: Audiolektzii [Conversations about Russian Culture: Audio Lectures]. *Arzamas.academy*, 28.02.2022. Available at: <https://arzamas.academy/special/lotman-lectures> (accessed 27.06.2025). (In Russian)
- 22 *Mir fotografii: Grani fotoreal'nosti, klassiki svetopisi, tvorcheskaya praktika, ehapy teorii* [The World of Photography: Facets of Photoreality, Classics of Photography, Creative Practice, Stages of Theory], comp. V. Stigneev, A. Lipkov. Moscow, Planeta Publ. 1989. 240 p. (In Russian)
- 23 Novikova A.A. *Televizionnaya real'nost'. Ehkrannaya interpretatsiya deistvitel'nosti* [Television Reality. Screen Interpretation of Reality]. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ehkonomiki Publ., 2013. 236 p. (In Russian)
- 24 *Novyye dokumenty po istorii iskusstvovoznaniya: XX vek. Vyp. 1: 1920-e — 1930-e gody: Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi konferentsii 1 dekabrya 2014 g.* [New Documents on the History of Art Criticism: 20th Century. Issue 1: 1920s — 1930s: Collection of Articles Based on the Materials of the International Conference on December 1, 2014], Russian Institute of Art History, ed.-comp. by Zh.V. Knyazeva. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2017. 418 p. (In Russian)
- 25 Peleshyan A.A. *Moe kino: Sbornik* [My Cinema: Collection], preface A. Grigoryan. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1983. 255 p. (In Russian)
- 26 Petrushanskaya E.M. Klasteri mifologicheskikh sledov v sovremennoy zhenskoy tvorchestve [Clusters of Mythological Traces in Contemporary Women's Creativity]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 78–105. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-78-105>. (In Russian)
- 27 *Pravda kino i "kinopravda": Po stranitsam zarubezhnoy pressy: Sbornik statei* [Cinema Truth and "Cinema Truth": Through the Pages of the Foreign Press: Collection of Articles], ed. S.V. Drobashenko. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 332 p. (In Russian)
- 28 Pruzhina I.A. Devyanoletniy sovremenniy dokumental'nyi teatr [Ninety-year-old Modern Documentary Theater]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya*, 2017, no. 1, pp. 63–72. (In Russian)
- 29 *Rozhdenie zvukovogo obraza: Khudozhestvennyye problemy zvukozapisi v ehkrannykh iskusstvakh i na radio: Sbornik* [The Birth of a Sound Image: Artistic Problems of Sound Recording in Screen Arts and on Radio: Collection], comp. E.M. Averbakh [Petrushanskaya]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 239 p. (In Russian)

Понятие документа в искусстве. Документальность, достоверность, правда

- 30 Rudnev P.A. Ehtika dokumental'nogo teatra: "Publitsistika – tozhe iskusstvo" [Ethics of Documentary Theater: "Publicism Is also an Art"]. *Znamya*, 2018, no. 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/znania/2018/2/etika-dokumentalnogo-teatra-publiczistika-tozhe-iskusstvo.html> (accessed 10.04.2025). (In Russian)
- 31 Salnikova E.V. "Dokumif", ili Pogoni za real'nost'yu ["Documif", or the Pursuit of Reality]. *Nauka televideniya*, 2014, no. 11, pp. 48–84. (In Russian)
- 32 Salnikova E.V. *Vizual'naya kul'tura v mediasrede: Sovremennye tendentsii i istoricheskie ehkursy* [Visual Culture in the Media Environment: Modern Trends and Historical Digressions]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2017. 552 p. (In Russian)
- 33 Sergeev M. Zvukorezhissir i problemy zvukozapisi [Sound Engineer and Problems of Sound Recording]. *Sovetskaya Muzyka*, 1969, no. 6, pp. 54–57. (In Russian)
- 34 Stigineev V.T. *Vek fotografii. 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoi fotografii* [Century of Photography. 1894–1994: Essays on the History of Russian Photography]. Moscow, URSS Publ., 2019. 392 p. (In Russian)
- 35 Tolmacheva E.B., Stanulevich N.A. Ehtnograficheskie i antropologicheskie fotodokumenty i izobrazitel'nye materialy v kontekste osvoeniya kul'turnogo prostranstva [Ethnographic and Anthropological Photo Documents and Visual Materials in the Context of the Development of Cultural Space]. *Fotografiya. Izobrazhenie. Dokument*, 2023, no. 12, pp. 147–150. (In Russian)
- 36 Ugarov M. Antislovar' [Anti-dictionary]. *Teatr.doc*. Available at: <https://teatrdoc.ru/doc/antiword> (accessed 10.04.2025). (In Russian)
- 37 Uchenova V.V. *Besedy o zhurnalistike* [Conversations about Journalism]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1978. 206 p. (In Russian)
- 38 Fostova S. "Molodoi tsvetushchii kraj": osobennosti reprezentatsii gorodskogo landshafta Kaliningrada v fotodokumentakh sovetskoi ehpokhi ["Young Blooming Land": Features of Representation of the Urban Landscape of Kaliningrad in Photographic Documents of the Soviet Era]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2022, no. 2 (174), pp. 132–142. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_174_2_132. (In Russian)
- 39 *Fotografiya: Problemy poehtiki* [Photography. Problems of Poetics], comp. V.T. Stigineev. Moscow, URSS Publ., 2016. 296 p. (In Russian)
- 40 Shak T.F. Metodologiya analiza kinomuzyki v aspekte muzykal'nogo formoobrazovaniya [Methodology of Analysis of Film Music in the Aspect of Musical Formation]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2014, no. 1 (10). Available at: <https://artculturestudies.sias.ru/2014-1/yazyki/845.html> (accessed 27.06.2025). (In Russian)
- 41 Shimolin V.I. Determinirovannost' zhanrov fotozhurnalistiki: teoriya, podtverzhdannaya praktikoi [Determinacy of Photojournalism Genres: Theory, Confirmed by Practice]. *Mediasreda*, 2018, no. 14, pp. 201–208. (In Russian)
- 42 Shornikova A.V. *Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropeiskom opernom teatre kontsa XX – nachala XXI veka* [Documentaries in the American and Western European Opera Theater of the Late 20th – Early 21st Century]. Rostov-na-Donu, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S.V. Rakhmaninova Publ., 2022. 188 p. (In Russian)
- 43 Shub E.I. *Krupnym planom* [Close-up], introd., com., general ed. I. Weisfeld. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 255 p. (In Russian)
- 44 Yurgeneva A.L. Fotografiya kak yazyk i fenomen massmedia [The Photography as Language and the Phenomenon of Mass Media]. *Vestnik RGGU. Seriya: Kul'turologiya. Iskusstvovedenie. Muzeologiya*, 2011, no. 17 (79), pp. 74–82. (In Russian)
- 45 Yurgeneva A.L. Rol' tela v spiriticheskoi fotografii [The Role of the Body in Spiritual Photography]. Yurgeneva A.L. *Chelovek kak sotsial'noe telo: evropeiskaya fotografiya vtoroi poloviny XIX veka* [Man as a Social Body: European Photography of the Second Half of the 19th Century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2024, pp. 157–172. (In Russian)
- 46 Bona E. di, Santarcangelo V. *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018. 138 p.
- 47 Milbourne C. *Magic: A Picture History*. New York, Dover Publications, 1991. 224 p.