



Кинотеатр.doc в поисках «действительного» кино

Л.В. Кузьмина

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается одно из знаковых движений российского экранного искусства 2005–2010-х годов — Кинотеатр.doc, указываются его сильные стороны и выявляются причины угасания. Исследуется влияние театральной эстетики на формирование жесткой социальной драмы. Подробно анализируется фильм Валерии Гай Германики «Все умрут, а я останусь», который считается манифестом данного движения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

«новая драма»,
документальный
театр,
Кинотеатр.doc,
натурализм,
социальная драма

Театральное движение «новая драма», популярное в России в 2000-е годы, оказало большое влияние на кинематограф. К «смежному искусству» обратились такие лидеры течения, как Кирилл Серебренников, Василий Сигарев, Иван Вырыпаев и другие. Проникновению эстетики независимого театра на экран способствовал целый ряд культурных событий и проектов, в числе которых наиболее заметное место занял *Кинотеатр.doc* — фестиваль и продюсерский центр, активно работавший в 2005–2010-х годах.

Под знаком «новой драмы»

Оценивая сам факт решительного вмешательства сценического искусства в кинематограф в 2000-е, важно подчеркнуть: мода на «новую драму» не была случайной. В начале нынешнего века независимый театр действительно был наиболее интересным феноменом культурной жизни, прежде всего в силу того, что убедительно отразил тревоги и страхи постсоветского человека, связанные с утратой самоидентификации и целостного мировоззрения. Несколько скандальную славу принесли течению шоковые сюжеты, маргинальные герои и использование ненормативной лексики. Но, во-первых, далеко не все произведения означенного течения таковы (к примеру, Евгений Гришковец достаточно мягко рассказывает свои печальные истории), — объединяет этих авторов лишь внятное описание «человека потерянного», а также пристальное внимание к быту и разнообразным реалиям дей-

ствительности. Надо заметить, что «физическое пространство жизни» (выражение М. Разбежкиной) — это фетиш и кредо течения; авторы «новой драмы» считали, что обилие конкретных деталей современного бытия раскроет, так или иначе, все его скрытые тайны. Во-вторых, это движение формировалось как протестное в тот момент постсоветского кризиса, когда в обществе и художественной культуре активно продвигались гламурные ценности. Транслируя подавленность, свойственную эпохе кризиса, а также отрицая новую буржуазность с ее мнимыми ценностями, молодое поколение драматургов и режиссеров сосредоточилось на темной стороне жизни. При этом, как всякая новая смена в искусстве, они были энергичны, отказывались от старых традиций (в данном случае, от традиций повествовательного театра с линейным развитием сюжета в пользу перформативного) и обращались к эксперименту. Характерный пример — деятельность Театра.doc под руководством Елены Греминой и Михаила Угарова, прославившегося своими постановками в технике вербатим¹.

С самого момента появления² «новая драма» не просто стала популярной; она заразила творческое сообщество яркими спектаклями с интуитивно точным отражением действительности, энтузиазмом в поисках «нового видения». *Кинотеатр.doc* тоже образовался в пору эйфорического увлечения «новой драмой». Его программный директор, кинокритик Алена Солнцева говорила, что фестиваль «возник сам по себе. Завелся, как плесень в сыре, как мыши в доме»³, точно описав веяния времени.

Трудности перевода

Инициатором проекта выступил режиссер Борис Хлебников, к тому времени известный по фильму «Коктебель» (2003), созданному совместно с Алексеем Попогребским. Более всего его интересовал документальный театр⁴, привлекавший ощущением максимального приближения к жизни и новизной метода. Над своим новым фильмом («Свободное плавание», 2006) Хлебников начал работать с одним из лучших драматургов «театра.doc» Александром Родионовым. Параллельно, в 2004 году, на фестивале «Новая драма» о (Philosophy) и представил подборку документальных фильмов — материал документалистов в это время вызывал особые надежды, ибо был (либо желательно, чтобы был) «окном в мир», средоточием актуальной живой фактуры. Уже в следующем, 2005 году, состоялись первые показы *Кинотеатра.doc*; избегая таких расхожих по отношению к стилю «новой драмы» терминов, как «натуралистический» или «реалистический», организаторы назвали его Фестивалем действительного кино.

¹ Вербатим (от лат. *verbatim* — дословное) — техника создания театрального спектакля, предполагающая использование только реальных диалогов и сюжетов; смысл такого подхода — передать живую атмосферу времени через бытовые подробности и сценки. Вербатим активно продвигает английский театр Royal Court, выступавший в России в 2000-м году. При этом родоначальником метода считается советский авангардный театр «Синяя блуза». — *Прим. авт.*

² Датой рождения «новой драмы» условно считается 2001 год, когда вышел спектакль К. Серебrenникова «Пластелин», по пьесе В. Сигарева, имевший большой успех. — *Прим. авт.*

³ Солнцева А. Погоня за ускользающей реальностью // Октябрь, 2008, № 2 // URL.: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/so10-pr.html> (дата обращения: 01.09.2016).

⁴ Помимо площадки Е. Греминой и М. Угарова, с вербатимом и пьесами жанра «фикшн» экспериментировали театр «Практика» под руководством Э. Боякова, другие коллективы и отдельные авторы; по отношению к этому узкому направлению внутри «новой драмы» уместны термины документальный театр или «театр.doc» (отличать от Театр.doc — названия театра под руководством Е. Греминой и М. Угарова). — *Прим. авт.*

Задачи проекта понимались широко. У его инициаторов, безусловно, была надежда, что они поспособствуют оживлению молодого кино и появлению в кинематографе «нового видения», как это случилось в театре. Программное заявление организаторов гласит, что *Кинотеатр.doc* призван объединить молодое поколение российских кинорежиссеров и представить «кино, которое правдиво отражает современную жизнь, открывает новых героев и новые темы»⁵. В идеале проект виделся его создателям как культурная инициатива со многими видами деятельности — от фестивальной до издательской и образовательной, со своей площадкой для кинопоказов, видеоархивом, журналом, продюсерским центром. Осуществить удалось далеко не все. Но важно подчеркнуть, что сама идея объединения молодых была весьма актуальна на фоне сниженной энергетики, отсутствия внятных тенденций и разобщенности в кинематографической среде. На инициативу Бориса Хлебникова смотрели с надеждой. Так, Н.А. Цыркун, характеризуя кинопроцесс во второй половине 2000-х, отметила, что *Кинотеатр.doc* в то время стал единственным противовесом «единичности, замкнутости на кружковщине в худшем смысле слова»⁶.

Вместе с тем, проект был рожден под непосредственным влиянием «театра.doc», и стихийно интерпретировал, прежде всего, стиль специфического театрального документализма. Как представляется, *Кинотеатр.doc* многое, к сожалению, утерять в исходном методе, и именно потому, что уделил главное внимание наблюдению, а не (если угодно) стилю наблюдения. Между тем описание повседневности — характерная черта «театра.doc», но далеко не главная. Пафос документального театра заключен в экспериментальном характере действия, ведь речь идет о том, что документализм привносили в условное искусство театра, исследуя таким образом возможности своеобразной театральной эстетики. А «возвращение» метода в документальное кино лишило явление новизны. В пылу поисков нового на изъезженном пути обратили внимания, хотя уже тогда киноведы высказывали скептические замечания⁷. Представляется, что такой подход упрощал сам стиль «новой драмы», редуцируя его до простого бытописательства, оставляя в стороне дух эксперимента. В какой-то мере это и определило судьбу проекта.

Другой автор

В программе были представлены как документальные, так и игровые картины, но первые составляли основную массу фильмов. В основном это были работы учеников режиссера-документалиста Марины Разбежкиной, в то время преподававшей

⁵ Фестиваль действительного кино: Кинотеатр.doc. Официальный сайт// URL: <http://www.kinoteatrdoc.ru/http://www.kinoteatrdoc.ru/about.php> (дата обращения: 01.09.2016).

⁶ Цыркун Н. Стратегии успеха в современном российском кино // Хроники кинопроцесса, 2008: сборник статей. М.: НИИК, 2009. С. 261.

⁷ В 2006 году Андрей Шемякин, говоря об идее воплощения практики Театра.doc в документальном кино, заметил: «...к кинематографу, которому, в отличие от театра, иллюзия документальности имманентна, этот подход странен» (Кинотеатр.doc: Сеанс отвечают... // Сеанс, 2006, № 29/30. С. 272).

режиссуру в школе «Интерьюс». Она вообще близка к «новой драме» и достаточно свободно ориентируется в разных ее направлениях. В частности, свои художественные фильмы режиссер снимает в стилистике, совершенно отличной от «театра. doc» или той концепции документального фильма, которую продвигала на фестивале; например, «Время жатвы» (2004) близок постмодернистской ветви независимого театра. Но документальному кино М. Разбежкина отводит свою нишу, полагая, что в поисках «нового видения» оно решает специфические задачи.

Говоря, что в киноискусстве необходимо открывать заново «физическое пространство жизни», режиссер имела в виду, очевидно, не просто накопление фактов. Речь шла о том, что культурные коды, характерные для того времени (описываемые события — десятилетней давности), во многом несут на себе печать прошлого и уже не объясняют действительность. Необходимо избавиться от стереотипов изображения современной жизни, в частности, противопоставив штампам конкретные знания о мире. Документальное кино решает важную (и, одновременно отметим, — прикладную) задачу освоения фактуры, накопления информации и, в лучшем случае, создания режиссерских наработок для общего дела обновления художественного языка.

Разбежкина культивировала у своих учеников, так сказать, неиспорченный культурой взгляд, полагая, что люди, далекие от кино, но обладающие знаниями о своей среде, много полезней тех, кто обременен культурным багажом. Последние «...ничего творчески не переосмыслиют, — говорила в тот период режиссер, — лишь повторяют уже пройденное, но главное — такая молодежь совершенно не чувствует время»⁸. В то же время заинтересованные неофиты, простые свидетели, по ее мнению, открывают новые пласты действительности. Есть вероятность, что потенциал авторов будет исчерпан в одном-двух фильмах, но коллективный опыт будет уникальным свидетельством о сегодняшнем бытии, и, следовательно, художественным явлением. Кроме того, раздражающим фактором для режиссера (это типично для «новой драмы» в целом) была некая характерная философичность отечественного кино, которая превратилась в псевдодуховность и часть холостого, работающего впустую традиционного нарратива. Противоядием против «спекуляций на высоком» может служить все то же портретирование окружающего мира. Разбежкина формулирует мысль и более остро: «...страдания человеческого тела важнее душевных мук»⁹. Таким образом, непосредственность восприятия, хорошее знание среды, которой посвящен фильм, и акцентированный натурализм были характерными чертами метода.

⁸ Разбежкина М. Все-побеждающая жажда жизни // Октябрь, 2008, № 2 // URL.: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/ra11.html> (дата обращения: 01.09.2016).

⁹ Там же.

При всей убедительности в теории, на практике концепция «простого свидетеля» выразилась в потоке однотипных в целом картин. На экране в изобилии были представлены бытовые очерки или психологические этюды, сделанные с той или иной мерой искренности и свежести. Чаще всего авторы обращались к жизни маргиналов, социально неблагополучных слоев, в соответствии с антигламурным пафосом «новой драмы»; вместе с тем с героями социального дна легче было договориться о съемке.

Оценивая сейчас метод безыскусной зарисовки, который, по сути, стихийно продвигал фестиваль, надо сказать, что он не был бесплодным и, действительно, отчасти послужил обновлению культурных кодов. Масса рядовых бойцов выдвинула несколько известных авторов. Школа Разбежкиной сформировала, в частности, таких режиссеров игрового кино, как Валерия Гай Германика и Наталья Мещанинова. Они были активными участницами *Кино-театра.doc* и показали там свои первые документальные картины.

Почерк лидера

Дебютные фильмы Германики «Сестры» и «Девочки», вышедшие в 2005 году, стали репетицией и материалом для ее первой и самой известной игровой ленты — «Все умрут, а я останусь» (2008). Фильм наиболее ярко воплощает идею «кино как свидетельства», где стиль рождает смысл. Он поставлен по сценарию Александра Родионова и другого представителя «новой драмы», тольяттинского драматурга Юрия Клавдиева. Это хроника нескольких дней из жизни трех девочек-подростков (в ролях — Полина Филоненко (Катя), Агния Кузнецова (Жанна), Ольга Шувалова (Вика)) из спального района Москвы. Сюжет формируется вокруг предстоящей дискотеки. Из-за того, что Катя сбежала из дома накануне этого мероприятия, назревает конфликт с учителями и более старшими школьницами — в результате демаршей строптивой героини дискотеку грозятся отменить, и от двух других девочек требуют

Кадр из фильма
«Все умрут, а я
останусь» (2008),
режиссер Валерия
Гай Германика



надавить на подружку. Завязывается небольшая школьная драма, все оказываются перед моральным выбором.

Дело, однако, не в сюжете как таковом, для автора он имеет второстепенное значение. Германика,



Кадр из фильма
«Все умрут, а я
останусь» (2008),
режиссер Валерия
Гай Германика

прежде всего, стремится передать течение жизни на окраине мегаполиса, и фильм, подобно ее документальным картинам, остается шероховатым, полным незначительных деталей очерком. Режиссер убедительно описывает жизнь подростков, следуя за ними в школу, домой и замечая характерные повадки. Зритель испытывает дискомфорт от естественности фактуры, чувства «улицы» со всеми ее опасностями; своей экстраординарной наблюдательностью режиссеру удается нарушить (согласно задачам протестного искусства) привычный тип повествования, обострив внимание аудитории. При этом «наблюдательность» не означает, что в поле зрения автора — только быт и стиль жизни; такие фильмы не сводимы к социальному портрету и узкосоциальной проблематике. Привычка быть открытым к окружающему миру, впустить в себя реальность естественным образом распространяется и на человека. В своих героях ученики Разбежкиной вглядывались, как в незнакомый пейзаж, или, во всяком случае, стремились к тому: «жизнь тела» как открытие психофизики — одна из программных установок «новой драмы». Стихия психики, если удавалось ее коснуться, вводила в неструктурированную реальность мира — возможно, единственно подлинную и сложную действительность, которую искали. В такого рода натурализме, можно предположить, и заключались потенции эксперимента для кино в стиле «doc». В театре подобное приближение невозможно, и в то же время оно открывает интересные пути познания человека. Германике отчасти удался психологический экскурс, фильм можно воспринимать и как рассказ о подростках, всегда особом народе; остро чувствуется одиночество юных персонажей фильма, их страхи и желание привлечь к себе внимание. Картина, таким образом, не лишена психологической тонкости, отчего социальная острота

становится лишь убедительней. В целом, в фильме Германики с пугающей реалистичностью был представлен мир неблагополучных окраин, он убедительно рассказывал о тамошней жизни и ее проблемах. «Все умрут, а я останусь» стала манифестом направления жесткого социального кино, вдохновив последователей.

Надо сказать, что, с одной стороны, подобные картины по-прежнему актуальны, они присутствуют на экране. Высокие оценки критики сопутствовали фильмам Натальи Мещаниновой «Комбинат “Надежда”» (2014), Оксаны Бычковой¹⁰ «Еще один год» (2013). С другой — остается вопрос, насколько интересен метод «простого свидетеля». Как подкашивает пока опыт самой Германики, автор, способный однажды сделать гармоничный фильм, питающий кинопроцесс, не обязательно сделает это еще раз. В совокупности же метод работает иначе: авторы легко соскальзывают к дурному вкусу, скучным бытовым историям и стилю «домашней съемки», который невольно прививают современной стилистике в кино. Не напрасно сама Разбежкина отводит особую роль в успехе применения метода такой эфемерной субстанции, как свежесть восприятия. Иначе говоря, чтобы вырвать произведение этого специфического формата — жесткой социальной драмы — из ряда заурядных, требуется особое стечение обстоятельств.

¹⁰ Соавтором сценария фильма О. Бычковой была также Н. Мещанинова. — Прим. авт.

Герой под микроскопом

Как и упоминалось, с самого начала в программы фестиваля стали включать игровые картины, однако проблема заключалась в том, что по отношению к игровому кино конкретных представлений о «новом видении» было еще меньше. Организаторы действовали по принципу «опознай своих», включая в показы или издавая на электронных носителях фильмы Бакура Бакурадзе, Николая Хомерики, Игоря Волошина, Павла Руминова. Связь этих авторов с «новой драмой», по крайней мере, неочевидна, их работы, насколько можно судить, привлекали организаторов главным образом современной тематикой и относительной нетривиальностью стиля. Наиболее близкой поискам *Кинотеатра.doc* была, как представляется, картина Сергея Лобана «Пыль» (2005). В рамках фестиваля ее показывали в разных городах, а продюсерский центр взялся за финансирование следующего фильма режиссера.

Главный герой фильма Алексей (его играет Алексей Подольский, врач по образованию и участник театральных проектов П. Мамонова), — толстый, уродливо одетый юноша, который работает на заводе игрушек и живет с бабушкой. ФСБ выбирает этого неприметного неудачника для участия в таинственном эксперименте, где испытуемых подвергают облучению. В качестве побоч-



Кадр из фильма «Пыль» (2005), режиссер Сергей Лобан. В роли профессора — Петр Мамонов

ного эффекта возникают галлюцинации, отображающие мечты человека, и герой представляется себе красивым юношей с безупречным телом. Увидев свою «другую жизнь», бедняга трясет покой и идет на любые ухищрения, чтобы вновь попасть в камеру для испытуемых. Алексею в итоге объясняют, что еще одно облучение грозит ему смертью, но он упрямо стремится в лабораторию, объясняя это желанием вернуть себе «свое тело».

Антигламурный пафос картины лежит на поверхности: приобретенная в фитнес-зале стать — герою дороже жизни. Вместе с тем линия новых ценностей естественно вплетена в более важную и широкую тему. Город в картине представлен как шумный узнаваемый мегаполис, и в то же время как паноптикум: с аккуратной карикатурностью выписаны бандиты, диссиденты, работники спецслужб, бабушка — люди с простыми потребностями и инстинктом приспособиться и выжить. О них брезгливо говорит профессор (в этой роли занят Петр Мамонов): «Вы вообще зло, живете и гадите друг на друга». Общество как обывательская масса, в которой быстро тонут гуманистические ценности — это одно из психологических открытий перестройки и, как

Кадр из фильма «Пыль» (2005), режиссер Сергей Лобан. Главный герой фильма Алексей (А. Подольский)



представляется, одна из принципиально важных тем, нашедших свое воплощение в кино 1990–2000-х.

Продолжая эту традицию, авторы предложили неизбитый подход к исследованию гламура, показав, как он внедряется в сознание обывателя, становится проще и скучнее, разместившись в быту героев где-то между телемарафоном Евгения Петросяна и привычными сосисками по утрам (тому и другому в картине уделено немало места). Эти сложные вещи авторы рассказали в современной псевдодокументальной манере, ставшей спутником протестного малобюджетного кино еще с легкой руки датской «Догмы», которая весьма созвучна «доковской» эстетике. Повество-

вание организовано так, как будто наблюдение рождает суждение, а впечатление с улицы раскрывают свой смысл. Типичны ручная камера, минимум средств (особо подчеркивалось, что ее бюджет — \$ 2000), минимум декораций (серые улицы) и пафоса — по тональности это не-



Кадр из фильма
«Пыль» (2005),
режиссер Сергей
Лобан

шенное произведение начинающих авторов. Не менее ожидаема социальная тематика в антураже серого «документального» быта. И любопытней всего: картина служит остроумной иллюстрацией мысли о том, что «страдания человеческого тела важнее душевных мук». Главный герой — в центре внимания, простые ежедневные ритуалы (визит в магазин, завтрак, разговор с таксистом) обнаруживают его нелепость и неловкость. Камера подходит к герою очень близко, склоняется к самому лицу, застает персонаж в неподходящие минуты и не выбирает эстетичных ракурсов. Зритель, следуя за внимательным взглядом авторов, физически ощущает, какая мучительная жизнь происходит под некрасивой оболочкой. Авторы «Пыли» работают со сложной, требующей ювелирной работы темой — открытие мира Другого, и делают это успешно.

Однако этот неординарный фильм достаточно быстро отошел в тень. Не было интересного развития формата, который предложила картина. Одновременно на широкий экран одна за другой стали выходить киноленты лидеров «новой драмы», художественно и идейно более значительные — В. Сигарева, И. Вырпаева,

¹¹ Симптоматично, что М. Разбежкина, определившая концепцию документальных программ фестиваля, затем отдалась от Кинотеатра.doc. С 2009 года режиссер проводит свой фестиваль — конкурс документальных работ «Охота за реальностью». Совместно с М. Угаровым руководит авторской Школой документального кино и театра. Ее метод стал узнаваемым брендом и развивается самостоятельно — но режиссер не претендует на позиции творческого лидера. — Прим. авт.

К. Серебренникова. Не последнее место в этом ряду занимают и фильмы Б. Хлебникова, созданные совместно с А. Родионовым. Внимание творческого сообщества переключилось на них.

Так и не заняв своей ниши в игровом кино, постепенно *Кинотеатр.doc* утратил энтузиазм по отношению к документальным картинам. Дело в том, что пафос творческого эксперимента, свойственный документальному театру, в практике *Кинотеатра.doc* был изначально подменен задачей конкретного изучения новых бытовых реалий. Отображение нового быта скоро утратило свою актуальность, и в документальном сегменте фестиваля стал очевиден недостаток творческих идей и глубокого осмысления проблем общества¹¹.

В итоге к 2010 году *Кинотеатр.doc* прекратил активную деятельность, выполнив в какой-то момент культуртрегерские и популяризаторские функции, дав также импульс развитию жесткой социальной драмы. Сегодня кино в стиле «doc», в том числе игровое, продолжает существовать, формируясь прежде всего вокруг Театра.doc. Регулярно появляются заметные фильмы, вдохновленные его эстетикой, например, «Интимные места» (2013) Натальи Меркуловой и Алексея Чупова, «Прикосновение ветра» (2016) Ольги Веремеевой. Взаимный интерес представителей разных искусств, заинтересованных в контркультуре, сохраняется, и поиски художественного языка в кино, адекватного документальному театру, не окончены. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кинотеатр.doc: Сеансу отвечают...* // Сеанс, 2006, № 29/30. — С. 260–273.
2. Разбежкина М. Всепобеждающая жажда жизни // Октябрь, 2008, № 2 // URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/ra11.html> (дата обращения: 01.09.2016).
3. Разбежкина М. Зона змеи // Сеанс, 2006, № 29–30. — С. 274–275.
4. Солнцева А. Погоня за ускользающей реальностью // Октябрь, 2008, № 2 // URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/so10-pr.html> (дата обращения: 01.09.2016).
5. Цыркун Н. Стратегии успеха в современном российском кино // Хроники кинопроцесса, 2008: сборник статей. — М.: НИИК, 2009. — С. 255–266.

REFERENCES

1. *Kinoteatr.doc: Seansu otveshayut...* [Kinoteatr.doc: Seans answered by...] // Seans, 2006, № 29/30. — P. 260–273.
2. Razbejkina M. Vsepobedayushaya jajda jizni [Conquering lust for life] // Ocyabr, 2008, № 2 // URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/ra11.html> (date of the application: 01.09.2016).
3. Razbejkina M. Zona zmei [Snake zone] // Seans, 2006, № 29–30. — P. 274–275.
4. Solntseva A. Pogoniya za uskolzayushoy realnostyu [The pursuit of an elusive reality] // Ocyabr, 2008, № 2 // URL: <http://magazines.russ.ru/october/2008/2/so10-pr.html> (date of the application: 01.09.2016).
5. Tsyrkun N. Strategii uspekha v sovremennom rossiiskom kino [Strategies for Success in the modern Russian cinema] // Khroniki kinoprossesa, 2008. — M.: NIIC, 2009. — P. 255–266.

Kinoteatr.doc in Search of the «Real» Movies

Lidia V. Kuzmina

Senior Researcher, VGIK

UDC 778.5

ABSTRACT: The article is devoted to the cultural landmark initiative of the 2000s - Kinoteatr.doc. The project sprang into being in the mid-2000s under the influence of the theater movement "new drama" which most successfully reflected the philosophical problems of the post-Soviet era of crisis, the psychological state of the person and everyday life of that time. Created upon the initiative of the filmmaker Boris Khlebnikov, Kinoteatr.doc started up with a festival of the same name in 2005. The project objectives were ambitious enough: to support the younger generation of directors and to submit their comprehension of the contemporaneity, to identify and promote those patterns and trends that would be felt as a lifelike reality. The plan contained a number of initiatives, including the creation of the platform for screenings, the production center, video archives, publishing activities. Many of them were not materialized, but the Festival in question was set straight (2005–2010 years), as well as screenings and promotion of films throughout the country. During its up-and-coming operating Kinoteatr.doc performed popularizing functions and contributed to the formation of one of the most important trends in contemporary film art of rigid social dramas. In particular, it moved out such filmmakers as Valeria Gai Germanika and Natalia Meshchaninova; Germanika's film *Everybody Dies But Me* (2008) is rightly considered a manifesto of the movement. However, Kinoteatr.doc, inspired by the experience of the "new drama", interpreted it in a somewhat simplified mode, focusing on portraiture of reality, encouraging a good knowledge of the environment and an accurate description of daily routine.

The author assumes, that this approach narrowed creative horizons contrary to the spirit of the "new drama", the pathos of which is a bold experiment and renewal of artistic language. Given the strengths and weaknesses of the project, the author seeks to give diverse assessment of the Kinoteatr.doc.

KEY WORDS: «new drama», documentary theatre, Kinoteatr.doc, naturalism, social drama