



Отечественная документалистика на рубеже веков

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

В статье обосновываются творческие проблемы экранного языка отечественной документалистики на рубеже веков, производство которой протекает в условиях изменившейся системы создания и продвижения фильмов. Анализируются вопросы смены парадигмы отношений автора и героя, эволюции приемов выразительности экранного документа данного периода.

экранный документ, документалистика, язык выразительности, этический и эстетический ракурс документальных фильмов, концепция документального героя

С момента наступления XXI века минуло почти два десятилетия. Старшее и среднее поколение кинодокументалистов продолжает трудиться, и их творческий потенциал отражают многочисленные в России фестивальные экраны, знакомящие зрителей и с новыми именами режиссеров, чьи фильмы показываются отныне не в рамках «конкурса дебютов», а конкурируют на полных правах в официальных программах фестивальных смотров.

Смена авторского «ресурса» в искусстве всегда было необходимым условием динамики творческих процессов, ведущих к обновлению экранного языка, художественному освоению актуальных проблем социума в целом и отдельного человека в частности. И анализ творческих процессов отечественной документалистики на рубеже веков, времени недавно ушедшего, будет весьма полезен, учитывая к тому же складывающуюся новую реальность общественного развития в XXI веке.

Сложные времена вхождения России в рыночные отношения оказали существенное воздействие на сдержанное появление новых имен в отечественной документалистике конца прошлого века, оказавшейся в более, чем проблемной ситуации в связи со стремительным падением кинопроизводства в постперестроечный период. К середине 1990-х годов количество производимых документальных лент упало в десять раз и насчитывало не более полусотни названий. Практически прекратили свое существование многочисленные студии телефильма, закрылись по всей

стране корпункты кинохроники, перестали выходить киножурналы. Резкое сокращение финансирования производства документальных кинолент, бывшее во все времена бюджетным (как и во многих странах), привело к разрушению прежде стабильно функционирующего сегмента рынка документального кино, а затем и к распродаже российских киностудий (от кинотехники до самих зданий).

Теперь, оглядываясь назад, стоит высказать безмерную благодарность тем энтузиастам, кто в те трудные и невнятные годы сохранил верность своей профессии, продолжая «правдами и неправдами» снимать документальное кино. Среди тех, кто спасал отечественную документалистику от «умирания», были люди разных поколений, и добывание ими средств на производство фильмов, где только было возможно, порой из собственного кармана, можно оценить как вполне реальный профессиональный подвиг. Именно благодаря их вере в профессию, в необходимость развивать традиции отечественной документалистики, не прервался «ручеек» творческого поиска, стремления понять, что же стоит за средствами экранного документа. Отметим, что документалисты стремились сохранить основной для традиций национального кино принцип «человеческой призмы», неизменно фокусирувавшейся на социальных проблемах. И это им удалось. В творчестве Ю. Шиллера, В. Косаковского, С. Мирошниченко, В. Тарика, других кинодокументалистов сохранялся пафос духовного содержания соотечественников, преодолевающих испытания в трудные времена¹.

Тем не менее к концу 1990-х сформировались новые принципы кинопроизводства: почти отказались от пленочного формата, исчезли большие творческие коллективы киностудий, а съемкой фильмов занялись небольшие мобильные группы. Изменились и подходы к финансированию: оно перестало ограничиваться лишь бюджетной формой, дополнившись активным поиском иных финансовых средств — от спонсоров и меценатов, обновилось методом сбора средств по модели краудфандинга² (народное финансирование). В результате численность вышедших на экран документальных фильмов, материально «поддержанных» государством, достигает нескольких сотен названий (за последние 20 лет эта цифра колеблется от 450-ти до 300). Смета на производство документальной ленты, как известно, скудна и требует от авторов серьезных творческих ограничений, но осознание катастрофичности ситуации с документальным кино, как это было в 1990-е годы, начинает отступать. Теперь в кинематографе больше превалирует творческая составляющая создателей документальных лент, где по-особому раскрывается социальный опыт переломных лет.

¹ Подр.: Прошкин Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.

² Краудфандинг (от англ. crowd funding — толпа/финансирование) — означает коллективное сотрудничество доноров, готовых объединить свои средства, иные возможности, чтобы поддержать проект других людей, организаций. — Прим. авт.

Человек исторический

Характерной чертой в эти сложные годы становится осознание существования человека как «песчинки» перед лицом Истории, что позволяет оценивать социальную «единицу» в новом качестве — как сознательного участника происходящего. Так, главным героем картины В. Олендера «Пассажиры прошлого столетия» (2001) становится старый опытный кинохроникер Украинской студии кинохроники И. Гольдштейн, на излете жизни как бы заново проходящий свой профессиональный путь. Хроника, что была его профессией, предстает на экране не умозрительной иллюстрацией той или иной идеологемы, что чаще всего происходит с хроникальным кадром в контексте современного экранного рассуждения о прошлом. Сопричастность героя фильма к созданию хроникальной истории выражена в рождающихся на экране документальных мгновениях из жизни страны, насыщенной реальными фактами, которые не отстранены во времени и продолжают жить в памяти человека как моменты собственной судьбы и истории Родины. Для героя снятое в кадрах — не фрагмент «движения времени», но минуты бытия конкретных, пусть, порой, безымянных людей. В защиту людской жизни, а не умозрительных идеологических постулатов, выступает оператор в своих раздумьях о свершившемся. В своей работе В. Олендер весьма точно передает расхождение двух векторов восприятия истории: контраст между новыми официальными концепциями, предлагаемыми учеными, и правдой индивидуализированного опыта нескольких поколений, переживших эти десятилетия и знающих им цену. Представляется, что зрительский успех этой ленты связан, прежде всего, с новым для документального кино героем — *Человеком Истории*, который предстает не столько жертвой исторического движения и не свидетелем Времени, сколько носителем исторической Правды, ибо она сущность его собственной судьбы.

В ряду фильмов, где человеческая судьба осознается как краеугольный камень исторической дороги, мы находим и другие ленты, различающиеся по мастерству и масштабу представленного материала. Это, к примеру, фильмы «А. Солженицын. Жизнь не по лжи» (режиссер С. Мирошниченко, 2001), «Давид» (режиссер А. Федорченко, 2002), «Скворец» (режиссер Б. Караджев, 2001).

В картине «Давид», внешне скромной и, казалось бы, неприязнительной, действие сосредоточено на исповеди пожилого и усталого человека, познавшего всю жестокость фашистского геноцида, представленного в самом жестоком и омерзительном виде — в медицинских опытах над детьми. Но Давид повествует о своих страданиях с философской отстраненностью человека,

стоящего на пороге иного мира, его речь экономна, почти без эпитетов. Иногда он пытается сказать о проблесках человечности в своей чудовищной по бесчеловечности истории, особенно, когда рассказывает о своем спасении одной из его мучительниц. Однако Молох Истории прошелся по его судьбе от детства до старости — после фашистских застенков были и советские концлагеря. И поражаясь немыслимой жестокости, какой была подвергнута жизнь главного героя фильма, нельзя не восхищаться его мудростью, спокойной интонацией его рассказа. На экране человек, безмерно страдавший и уставший от жизни, но — не утративший своей личности. И на пороге Вечности Давид сохраняет рассудительность, мудрость и живую реакцию человека с достоинством. Он — *Человек Истории*, несущий в своей судьбе и памяти жестокость исторической «колесницы» и неизбывную стойкость человеческой «песчинки».

В работе над фильмом о Солженицыне у режиссера С. Мирошниченко был соблазн, вполне естественный при создании портрета большого исторического персонажа: идти за повествованием своего героя, фиксируя его малейшие жесты и проявления. Оправданием такого подхода служит тезис: «Снимаем для истории!». Но эта картина отличается завидной цельностью видения героя и режиссерской задачи, которая не сводилась лишь к фиксации деталей бытия великого человека, а проецировалась на запечатление напряженной мысли героя фильма о России. И перед зрителем возникает портрет человека — мыслителя, чей поиск внятного и верного слова, убедительной мысли составляет сюжетное напряжение этой внешне малодинамичной картины. Особое значение имеют выразительные крупные планы Солженицына, где можно видеть и движение эмоций и поиск правильного рассуждения героя. Вместе с тем, режиссер не боится подчеркнуть свое уважение к герою точкой съемки, «несуетливостью» камеры, сдержанным монтажным ритмом. История — предмет размышлений Солженицына и его творчества. Но длинная его жизнь со сложными драматическими поворотами, масштаб личности, художественного творчества и независимость мировоззрения определяют внутреннюю сопряженность судеб писателя и его народа.

Уловить связь судьбы героя фильма «Скворец» с поступью Истории значительно труднее. Казалось бы, в трогательном стремлении создателей, друзей безвременно погибшего питерского кинорежиссера Сергея Скворцова, сохранить на экране память о его лентах и немногих экранных монологах, сохранившихся на любительской пленке, можно усмотреть только глубоко интимную рефлексию узкого круга людей. Но желание передать на экране не бытовую память о хаотичной и бесшабашной

жизни героя, а сущность его напряженного духовного поиска смысла профессии, сделало ленту «Скворец» не просто мемориальной. Значение сыграла тщательность отбора фрагментов из картин Скворцова. Создатели фильма собрали как бы метафорический монолог «экрана Скворцова». И перед современным зрителем открылась многоуровневость его экранных текстов разных времен. Стало ясно, что и в недавних лентах и в тех, которые отделены от новейшего времени десятком лет, документалист говорил со зрителем не на языке обыденной повествовательности, но предлагал сложный, требующий духовного и мыслительного усилия, диалог. И тогда мысли его, вуалированные пластическими и монтажными метафорами, провоцировали зрителя на долгие и глубокие размышления. Именно эти фрагменты лент документалиста собраны в картину, образуя особое экранное пространство, перенасыщенное метафорической многозначностью.

Скворцов был тоже Человеком Истории. Как всякий тонкий художник, он чувствовал истинный масштаб и меру востребованности образа. Его произведения, во многом зашифрованные для своего времени, сегодня читаются как пророческие, прозревающие далеко за наше время.

Автор и герой: диалог

В эти годы документальный экран демонстрирует две, во многом противостоящие, концепции личности. *Одна* — видит в «человеческом материале» основу для иллюстрации реальности в целом, где человеческая судьба и личность как бы расчленяются на фрагменты, которые не образуют цельного впечатления о персонаже, но вплетаются в общие авторские рассуждения о мире, политике, истории. *Вторая* — следует за «человеческим материалом», старательно сохраняя неповторимость бытия героя на экране. Это внешне простосердечное доверие к творению самой реальности не лишает фильмы, созданные в параметрах данной концепции, масштабности выводов и обобщений. Но они, эти обобщения, возникают у зрителя как собственная рефлексия после просмотра.

Наиболее демонстративной иллюстрацией первой тенденции является фильм «Мамочки» (режиссер А. Расторгуев, 2001). Картина стоит в ряду так называемого «реального кино», которое осознается некоторыми как некая альтернатива кино документальному, и потому заслуживает рассмотрения. «Реальное кино», по мнению авторов этой программы, стремится возродить вертовскую идею «Жизнь, как она есть», где объектами кинолент выбираются люди на «обочине» общества, живущие в условиях, которые трудно назвать человеческими. Это — алкоголики, бомжи, проститутки,

нищие. Что ж, было бы ханжеством протестовать против права авторов на выбор любого героя.

Перестроечное кино и телевидение, снизив планку показа жестокости и насилия, объявили свободу в выборе объектов съемки и мере подсматривания за обстоятельствами человеческой жизни. Эпатажность «обнаженки» делала авторов людьми смелыми в их представлениях. Попытки возразить против неприличных кадров вызывало скандалы, публичные обвинения в цензурировании. Но скоро стало очевидно, что все эти «смелые» поиски не сопряжены с творчеством и направлены лишь на спекулятивное использование скандалов вокруг фильма. По сути, на той же спекулятивности основаны материалы картин «Мамочки», «Гора» (режиссер А. Растворгуев, 2001), способы их запечатления. Автор не может воспринимать своих документальных героев только сквозь призму умозрительной программы, хотя стремление режиссера показать людей, далеких от респектабельности, можно понять. Но следуя за перипетиями растительной жизни персонажей киноистории, озабоченных лишь поиском спиртного, и отводя глаза от натуралистических подробностей родов, все время задаешься вопросом: «Во имя чего эти страдания?». Фактура бытовых деталей, агрессивно предъявленная с экрана, снята с подробностями, что свидетельствует о желании авторов показать безусловную дистанцию, социальную и психологическую, между зрителями и «объектами наблюдения».

Натуралистические тенденции в кинодокументалистике кажутся, на первый взгляд, соблазнительными, так как внешне отражают программу «реальность, как она есть». Однако они раскрывают истинные намерения авторов, их видение материала. Действительность при пересечении рамки кадра входит в иные критерии правдивости, художественного мировосприятия. И «натюрморт» стола после попойки воспринимается не столько как фрагмент реальной жизни героев, сколько как смысловой авторский акцент. Череда подобных «натюрмортов», крупных планов персонажей со следами алкоголизма на лице, панорамы по обшарпанным стенам квартиры, где обитают участники кинодействия, определяют для зрителя смысл авторского послания. Авторы попадают в ловушку, знакомую дебютантам, когда красивый замысел, четко формулируемый на словах и не находящий художественно преображенного экранного воплощения, не доходит до зрителя и остается лишь авторской декларацией.

В связи с этим любопытно сравнить опыт ленты «Мамочки» с картиной А. Романова «Горланова, или дом со всеми неудобствами» (2001). Само название ленты обращает внимание на бытовую атмосферу жизни известной пермской писательницы. Да и в сюжете

монолог главной героини, лежащего в основе драматургии фильма, тема среды обитания в коммунальной квартире, бытовых неудобств и почти нищенского образа жизни, составляют основную драматургическую пружину. В поле зрения камеры попадают и захлапленные углы комнаты, и поломанные рамы окна, и протекший потолок кухни... Казалось бы, именно эта сторона жизни героини волнует автора, но логика не вербального сюжета, а художественного акцентного повествования побуждает зрителя не накапливать реестр натуралистических подробностей, а тянуться вслед за героиней к преобразению кошмарного быта в факты художественного мира. И тогда прожженные полотенца становятся «березовыми», а пятно на потолке или стене предстает в фантазийном образе. Именно о своеобразии творческого процесса писала А. Ахматова: «Когда бы вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...».

Можно, конечно, объяснить воздействие ленты «Горланова...» обаянием героини, своеобразием ее интеллекта, свободой поведения перед камерой. Но вглядывание в пространство фильма открывает смысл композиционного «членения» фрагментов комнаты героини, точность выбранных ракурсов, которые, не вуалируя бытовую среду, все же сосредоточивают внимание на фигуре и — в большей степени — на лице писательницы. Пестрота и колоритность быта не подавили автора, не показались ему самодостаточными для выражения мысли, а стали частью его художественной выразительной системы. Так, манипулируя деталями быта, натуральными в своей основе, документалист сумел подняться над их натурализмом. Лента говорит со зрителем не о тяготах быта героини, но о силе ее интеллекта и преобразующем мир таланте. Фильм «Горланова...» важен еще и потому, что показывает симптоматичный сегодня принцип работы с документальным героем. Достоинство и выразительность монолога героини связаны не только с профессиональным умением автора, но и с внятным принципом общения с писательницей. Человек с камерой для Горлановой — это не некая «четвертая стена», за которой зрители. Она не пытается имитировать свободную жизнь «вне объектива». Диалогичность речи Горлановой проявляется в незавершенности фраз, в жестах, в поступках, обращенных прямо на кинокамеру, и, в конечном счете, в формуле ее писательской жизни. Человек с камерой — друг, добрый знакомый, с которым возможна свободная, незатрудненная правильностями, речь, открытость чувств, исповедальная откровенность фактов жизни.

Именно такая диалогичность, отражающая меру уважительного партнерства героя и автора, встречается все чаще на документальном экране. Точнее, чаще всего она отмечается зрителем как

наиболее приемлемая. Время снисходительного разглядывания «простого человека», удивления свободой его поведения, тщательной фиксации элементов этой свободы и своевольного манипулирования в фильме моментами жизни героя при создании концепции его характера, мира чувств — кажутся уже довольно архаичными.

Интересной в этом плане оказалась дискуссия о киноленте вятского теледокументалиста А. Погребного «Извините, что живу» (2002). Картина посвящена женщине, которая, преодолевая недуг, пытается сделать свою жизнь «нормальной», такой же, как у здоровых людей. Однако на протяжении всего фильма зритель не видит ее уродства, лицо выглядит всегда привлекательно, и даже слезы не искажают ухоженный «портрет». Режиссеру был задан вопрос: «В какой мере героиня режиссировала это кино?». И автор согласился со справедливостью наблюдения. Как бы извиняясь за недостаточность профессиональной властности по отношению к героине, он ответил: «Не смог убедить, не смог подсмотреть, позволил выбирать материал...». Помнится, тогдашнее мое возражение режиссеру о том, что герой вправе не выжимать жалость демонстрацией своей беды, а увлекать зрителя глубиной его души, стойкостью характера. Сейчас хочется добавить: фильм свидетельствует и о том, что наши герои изменились, — появились особое достоинство и независимость перед камерой, что во многом определяет изменение структуры современных фильмов, тяготеющих к той свободной форме, которую я определяю как «диалогичную». Но эта новая форма требует изменений и от документалиста как с позиций системы выразительных средств и приемов, так и, в большей мере, на уровне *нравственных критериев общения с героями*.

Свобода существования документального героя в фильме, новые условия партнерства с автором рожают иные приемы фиксации его на экране, обновляя также жанровые и композиционные построения самих документальных произведений. Камера персонифицируется, и автор перестает быть демиургом экранного пространства и времени, также становясь действующим лицом фильма. В этих условиях возрастает роль эпизода, сцены, где, собственно, и происходит диалог автора и героя. Любопытно, что наибольшей свободы современное документальное кино достигло не столько в изображении героя, где все еще властвуют прежние формы запечатления, а в звуке, точнее, в *документальной речи*.

Героиня фильма А. Погребного совершенно свободна и открыта в слове. Мера ее открытости кажется невероятной, потому что героиня открывает зрителям даже неприглядные моменты своей жизни. И хотя Вера озабочена выразительностью своего облика на экране, ее слова позволяют увидеть истерзанную душу, что

вместе с внешней сдержанностью производит еще большее воздействие на зрителя. Мы привыкли относиться к экранной документальной речи как к источнику дополнительной фактографической информации о герое. Но ведь в индивидуальной стилистике, в системе пауз и жестов приоткрывается мир чувств героев. И мы не заметили, как выросли наши герои, как изменилось их самосознание, как по-новому они общаются с камерой. На рубеже веков документальный экран предложил череду интереснейших бесед-исповедей, и задача авторов — не прервать эту откровенность души, не загонять мысль героя в придуманное клише.

Встречи с героями документальных лент позволяют увидеть ту эволюцию, которую прошел человек в контексте развития аудиовизуального окружения. Он освободился не только от скованности перед камерой, но и от застенчивости в выражении своих мыслей и чувств. Так возникла особая *речевая исповедальная достоверность* современного кинопортрета.

Новая концепция экранного портрета

Новый взгляд на человеческую личность в кинодокументалистике парадоксальным образом продекларирован в картине М. Разбежкиной «Просто жизнь» (2002). С полным правом стоит упомянуть в числе авторов и оператора И. Уральскую, так как именно пластическое решение киноленты является стиле- и смыслообразующим началом. Более того, началом, прогнозирующим авторскую философию жизни.

Жизнь Шуры, главной героини фильма, полемично проста: рутина незамысловатой работы и размышления о возможных романах. При иной художественной программе это было бы унылое бытописание в духе «физиологических очерков» поклонников «реального кино». Но авторы увидели в бытии простой женщины не повод для разглядывания немудреного сюжета ее жизни, а попытались передать внутреннюю «мелодию» ее натуры художественным строем фильма. Виртуозная камера И. Уральской прозревает «чудо жизни» в сиянии каждой малой травинки, в сдержанной теплоте солнца, в прогулке под дождем и осенним ветром, выгибающим зонтик, в коротком сне на сеновале, в самозабвенном танго под звучащую в душе мелодию. Эстетическая рефлексия зрителей при просмотре этой картины, запланированная, конечно, авторами, — создает удивительный эффект остранения, когда простые и понятные вещи, детали быта вдруг видятся по-иному, — измененными эстетической призмой глаз, обретая иные смысловые параметры. Внешне перебираются несложные факты бытия героини, жалость к «простой бабе, у которой не сложилась жизнь». Но чувства, к

которым адресовано послание фильма, протестуют против такой оценки жизни Шуры. Мы видим не убогую, рефлексивную и выброшенную из социальной «сетки» женщину, а Женщину, которая воплощает простую и великую истину — «радость бытия».

Симптоматична и эволюция образа человека в творчестве Ю. Шиллера. В его ленте этих времен «Живи и радуйся» (2001) показана, на первый взгляд, разность понимания смысла жизни двух антагонистов. Один, слесарь по профессии и музыкант по призванию, на улице играет на гармошке для прохожих, чтобы поднять настроение себе и другим. Второй — сам строит с помощью семьи Храм. И можно было бы умилиться умению режиссера увидеть скрытую образность повседневности, но на этот раз в черед чудачков и странных людей «русского пространства» Ю. Шиллера выделяются два человека, которые внятно декларируют мировоззренческие проблемы.

Один из них — очевидный грешник: и выпить не против, и «веселия» в посты не гнушается. Весь вид его заставляет вспомнить Р. Роллана, его литературного героя Кола Брюньона с его неумным жизнелюбием и «жизнеугодием». Его публичное увеселение прохожих игрой на гармошке — завершение, несколько парадоксальное, его жизненной философии. Жить и радоваться сейчас, веселить людей музыкой, ходить на рыбалку, выпивать под уху, петь песни с детьми и радоваться счастью иметь внуков. Знакомая в российской среде жизненная позиция и популярная. Она базируется на многих народных «мудростях», вроде той, что «живы будем — не помрем». Но при наблюдении за героем в его неторопливых движениях возникает неожиданно мысль о его удивительной открытости чужому чувству, чужой беде, проблеме. Он жизнелюб, но счастлив только тогда, когда может разделить свою радость с миром. Один он радоваться не будет. Это — человек исповедующий христианский принцип открытости чужому горю и радости.

Ему противопоставлен другой человек, твердо декларирующий свое жизненное кредо: земная юдоль — скопище соблазнов и грехов и спастись можно, только очищая себя от скверны ежечасно. Его строительство храма, куда он вкладывает силы и средства, — реализация борьбы за спасение своей души, которую он ведет с суровостью крайней аскезы. Но и в нем прорывается человеческое начало, не задавленное религиозной волей. Вот он ловко управляет плотницкими инструментами, любовно выделывая бревенчатую стену храма. Камера показывает не только профессиональную ловкость, но и чувство удовольствия работника, хорошо и красиво делающего свое дело. Вот он застенчиво говорит о своей любви не к грозному Богу, а к своей

дочке, — и странная, преображающая его строгий лик, улыбка «освещает» зрителей.

Никогда, пожалуй, ранее в творчестве Шиллера не звучала столь внятно публицистическая альтернатива. Зритель прозревал авторский взгляд сквозь вязь образно емких наблюдений за жизнью героев, но столь конфликтно две жизненные позиции не противопоставлялись. Видимо, режиссеру стало важно не только обозначить два полюса «самопрограммирования» человека, но и *проговорить* устами героев разные программы жизни. Вот почему лента Ю. Шиллера при всей ее талантливой особице, привычной для его творчества, тесно сопряжена с теми тенденциями, которые свойственны документальному кино при показе реального человека того времени.

* * *

Большинство героев документального портрета начала века осознает себя в противостоянии миру, причем, мир в их восприятии, как правило, не социализирован. И хотя человек подвержен воздействию перипетий социальной и политической драматургии современной истории, но они, эти привходящие в его жизнь условия бытия, осознаются как изначально заданные, почти как природные явления. Человек старается строить свою жизнь по *внутренним законам*, а не по *внешним канонам*, пусть и вполне справедливым. Именно поэтому правота жизненных кредо героев картины «Живи и радуйся» уже воспринимается не конфликтной, а равнозначной.

Рассмотренный этап развития кинодокументалистики демонстрирует очевидную ориентацию авторов наиболее репрезентативных лент на исследование, прежде всего, *пространства души и человеческих чувств*, что выражено в кратком названии фильма Шиллера «Живи ...».

ЛИТЕРАТУРА

1. После взрыва. Документальное кино 90-х. М.: Андреевский флаг, 1995.
2. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.
3. Прожико Г.С. Концепция общего плана в экранном документе. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2002.

REFERENCES

1. Posle vzryva: Dokumental'noye kino 90-kh [After the explosion: Documentary film of the 90s]. Moscow: Andreyevskiy flag, 1995.
2. Prozhiko G.S. (2004) Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. (In Russ.).
3. Prozhiko G.S. (2002) Kontseptsiya obshchego plana v ekrannom dokumente [The concept of a general plan in a screen document]. Moscow: Institut povysheniya kvalifikatsii rabotnikov televideniya i radioveshchaniya, 2002. (In Russ.).

Russian Documentary at the Turn of the 21st Century

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor, VGIK

UDC 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03p_(09)

ABSTRACT: The essay analyzes creative problems of the screen language of Russian documentaries at the turn of the 21st century in the context of the changed system of film production and promotion, as well as the changed paradigm of relations between the author and the hero and the evolution of the expressive methods of the documentary film which took place in that period. The essay reflects on the problems of the development of Russian documentaries at a crucial time when the issues of the survival of the documentary, so acute in the 1990s, have been overcome and are now bringing to the fore creative searches exploring essential contemporary phenomena. The author sees these innovations in the new concept of the documentary hero and in the formation of other authorial tasks and techniques aimed at capturing the uniqueness of the philosophy of human existence in the circumstances of a new social and psychological reality. Analysis of such films as *Passengers of the Last Century*, *Solzhenitsyn. Life Is Not a Lie*, *Starling*, *David*, *Sorry for Living*, *Just Life*, *Live and Rejoice* and others reveals the problems of the "homo historicus", the relationship between the author and the hero, the new interrelationship between the ethical and the aesthetic, and the specifics of a human being's self-realization in a dialogue with the author. At the same time, the essay emphasizes the continuity of the creative searches by documentary filmmakers of different generations in mastering the "human material" of the new reality.

KEY WORDS: documentary, expressive language, documentary film, ethical and aesthetic perspectives, the concept of the documentary hero