



Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы

Е.С. Трусевич

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK65319>

УДК 7.097

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются особенности драматургии и режиссуры неигрового фильма, созданного для разных целей показа — возможности использования закадрового текста, специфика работы с фактом и образом, а также режиссерский и драматургический инструментарий. Прогнозируются модификации методов в документалистике, предназначенной для показа на интернет-платформах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

неигровое кино,
кинодраматургия,
телефильм,
интернет-
платформа,
киноязык,
документальное
кино

Специфика режиссерских и драматургических приемов, формальных решений кинодокументалистики и документалистики телевизионной всегда существенно различались. На выбор творческого инструментария оказывали влияние и цели дистрибьюции, и источники финансирования. Так, на телевидении был выработан свой формат телефильмов, которые в общей своей массе ближе к тележурналистике. Режиссеры, фильмы которых финансируются Министерством культуры с их последующей демонстрацией на кинофестивалях и в киноклубах, более свободны в выборе творческих решений. И сегодня именно эти авторы развивают и поддерживают славу отечественной документалистики. Достаточно посмотреть списки призеров наиболее престижных фестивалей документального кино («Гунда», 2020, режиссер В. Косаковский; «Спец», 2020, режиссер А. Драницына; «Стендап — это боль», 2020, режиссер С. Карабаева, другие), чтобы убедиться, что методы создания художественного образа в них (работа с метафорой, отсутствие авторского закадрового текста, внефабульные сцены) вряд ли открывают им дорогу на современный телеэкран. Впрочем, выход в телеэфир таких авторских фильмов возможен, например, на телеканале «Культура» или на нишевых каналах. Но в целом авторское неигровое кино на телевидении — явление нетипичное.

Телефильм и кинофильм в советский период

В 1960-е годы советское документальное кино и телевидение переживали весьма интересный период взаимовлияний: киноязык используется режиссерами телевидения, при этом новые интонации, которые рождаются именно в процессе освоения новой для телевизионной драматургии территории и перенимаются кинорежиссерами.

Известный теоретик С.А. Муратов указывает на мощную кинематографическую родословную телевизионного кино: «Создатели фильма оказались всецело под воздействием киномышления, оперируя отнюдь не телевизионными категориями программности»¹. А профессор Г.С. Прожико точно формулирует именно телевизионные новаторские тенденции: «Особенно остро переживались в те годы юности телевидения идея “сиюминутности”. <...> Сила телевидения виделась в том, что оно рассказывало о фактах, событиях, явлениях общественной жизни языком экрана, языком звукозрительных образов более оперативно, чем газета и кино <...>»².

Если сравнить одну из лучших кинокартин того времени — «Катюшу» (1964, режиссер В. Лисакович, СССР) с телефильмами-современниками, то можно увидеть, насколько существенны эти стилистические взаимовлияния.

¹ Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дис. ...докт. филол. наук: 10.01.10. М.: ВГИК, 1990. С. 121.

² Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 248–249.



Кадр из фильма «Катюша» (режиссер В.П. Лисакович, 1964, СССР)

³ Лисакович В.П. Наши поиски и наши беда. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. С. 220.

Если сравнить одну из лучших кинокартин того времени — «Катюшу» (1964, режиссер В. Лисакович, СССР) с телефильмами-современниками, то можно увидеть, насколько существенны эти стилистические взаимовлияния.

Кинофильм «Катюша» состоит из двух драматургических актов. В первой части самым важным эпизодом является просмотр героиней хроники, на которую она живо и искренне реагирует, пытаясь разглядеть в хроникальных кадрах знакомые лица. В. Лисакович писал: «Для того, чтобы вообще работать в документальном кино, необходимо верить в то, что ты можешь изобразить психологические процессы своего героя»³. Во второй части фильма героиня (а вместе с ней и зритель) попадает в места, которые ранее были показаны на экране.

В качестве главного режиссерского приема В. Лисакович использует «метод первичной ситуации», помещая свою героиню в обстоятельства, при которых она выразительно раскрывается. Интересно не только то, что говорит героиня, но и то, как она это

говорит. В 1966 году этот же прием используется в телефильме «Нурулла Базетов» (1966, режиссер В. Ротенберг, СССР), когда режиссер показывает своему герою, сталевару Базетову, хронику его молодости по телевизору, а не на киноэкране, как это делает В. Лисакович в кинофильме «Катюша». И это также можно считать уже приметой новой эстетики, появлением новых «рамок», обрамляющих и кинохронику, и текущую съемку — герой, как и зритель находится близко к изображению, часто пытается как бы наклониться к телеэкрану еще ближе, чтобы разглядеть, чтобы словно оказаться внутри хроникального повествования...

«Ему предстоит встретиться на экране со своими прожитыми годами», — говорит автор в фильме «Нурулла Базетов», сразу обозначая драматургическое решение фильма: человек вместе со зрителями смотрит на свое прошлое, которое при этом является и общим прошлым всей страны. И если в «Катюше» В. Лисакович во время просмотра героиней хроники использует «скрытую камеру», то В. Ротенберг работает с «привычной камерой»⁴ (термин Г.С. Прожико).

Сравнивая эти эпизоды можно прийти к выводу, что разницы почти нет — герои интересно и выразительно раскрываются. И здесь самое главное — неподдельные, живые эмоции, передающиеся зрителю, то есть та самая «сиюминутность».

Кинорежиссер Г. Франк в книге «Карта Птолемея» обозначил главную режиссерскую задачу так: «Перевод будничного факта в новое качество есть один из первоэлементов драматургии документального фильма, не только поэтического, а любого жанра, образной публицистики вообще!.. Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ»⁵.

В сцене, где Катюша стоит у колодца и вспоминает как она брала здесь воду для раненых, колодец (*факт*) приобретает очертания образа. Не случайно для многих великих произведений Второй мировой войны колодец становится сакральным образом: он источник жизни, «живая вода», связь мира живых с миром мертвых. Так, например, колодец появляется в финале самой известной сказки «Маленький принц», написанной во время войны А. де Сент-Экзюпери. Колодец можно увидеть в знаменитой сцене фильма «Иваново детство» А. Тарковского, когда Иван и мать пытаются разглядеть на дне звезды... В фильме «Катюша» колодец появляется в кульминационной сцене — и рассказ героини о воде из бытовой истории трансформируется в историю символическую.

При этом работу с образом нельзя считать исключительно кинематографическим методом. В начале 1970-х годов на

⁴ Прожико Г.С.
Концепция реальности
в экранном документе.
М.: ВГИК, 2004. С. 275.

⁵ Франк Г.В.
Карта Птолемея.
М.: Издательство
студии Артемия
Лебедева. С. 136

Саратовской студии телевидения выходит фильм «Куриловские калачи» (1971, режиссер Д. Луньков), где главным формообразующим элементом структуры является образ хлеба, сделанного женскими руками. Он связывает всех героинь, каждая из которых рассказывает свою историю, хотя на самом деле автор создает иллюзию того, что это — единое, не дискретное повествование. Здесь (как и в фильме «Катюша») название фильма является и *фактом* (Катюша — имя героини; Куриловские калачи — продукция конкретной местности), и *образом* одновременно (Катюша — эпический образ из военной песни; Куриловские калачи — образ и труда, и женской «закольцованной судьбы»).

Именно в этот период — в 1960–1970-е годы — кино и телевидение активно взаимодействуют в динамичном процессе эстетических взаимовлияний, и на примерах лучших образцов советской кино- и теледокументалистики, для которой был характерен поиск и вариативность драматургических методов, это проявляется особенно ярко.

Неигровой фильм на современном ТВ — работа в рамках драматургического шаблона

Современный медиапроцесс отмечен, кроме прочего, формированием радикальных драматургических различий между кинофильмом и телефильмом. Режиссер и исследователь К.А. Шергова, в частности, отмечает: «Представители российских каналов-заказчиков неоднократно признаются в интервью, что «формат», рассматриваемый именно как набор технических характеристик информации, — это удобный инструмент современного рынка средств массовой информации, который требуется, когда необходимо объяснить автору, что, собственно, “от него нужно”. В условиях жесткого потокового производства проще найти профессионала, работающего “в нужном формате”, чем подстраиваться под нужды уникального автора»⁶.

Ярким примером такой продукции может служить вышедший в 2008 году телефильм «Катюша большая и маленькая» (2008, режиссер И. Фирсова, Россия), главная героиня которого — та же «Катюша», что и в фильме В. Лисаковича, — медсестра Екатерина Дёмина. При этом драматургическое и режиссерское исполнение принципиально различаются. Фильм «Катюша» — это шедевр, в котором используются новаторские приемы раскрытия образа, тогда как картина «Катюша большая и маленькая» — качественная, но типичная телевизионная работа.

⁶ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2010. С. 30.



Кадр из фильма
«Катюша большая
и маленькая»
(режиссер И. Фирсова,
2008, Россия)

Необходимо отметить, что и тот, и другой фильм являются характерными для своего времени, что особенно заметно потому, что в картинах одна и та же фабула: боевой путь медсестры Катюши. В телефильме «Катюша большая и маленькая» героиня Екатерина Дёмина зачастую рассказывает те же факты из своей биографии, что и в фильме В. Лисаковича. Но съемка статичного бытового

синхрона в квартире, на фоне книжного шкафа, и съемка синхрона на месте событий — при одной и той же информационной нагрузке несет совершенно иной эмоциональный заряд.

У режиссера И. Фирсовой преобладают статичные синхроны, а плотный закадровый текст, практически дублирующий изображение, делает повествование прямолинейным и однозначным. Общая стилистика эклектична: синхроны, хроника, цитаты из фильма «Катюша», лайфы, постановочные сцены, реконструкции — частота смены визуальных решений чрезвычайно высока.

Доминирование слова над изображением — неотъемлемая специфическая черта телевидения. Это соотношение давно изучено исследователями⁷. Однако современное телевидение стремится стандартизировать свою продукцию, тем самым сокращая сроки и бюджеты производства, — и выбор формата вовсе не личный выбор режиссера, а производственная неизбежность.

Можно безошибочно взять, например, любой из «биографических» телефильмов, произведенных для любого федерального канала (исключением является телеканал «Культура») и легко убедиться в том, что заменен лишь герой, а вся драматургическая структура и режиссерское решение — абсолютно идентичны. Особняком, пожалуй, стоят лишь фильмы режиссера Е. Якович об А. Ахматовой («Анна Ахматова. Вечное присутствие», 2019, эфир на Первом канале), об А. Галиче («Александр Галич. Навсегда отстегните ремни», 2020, эфир на Первом канале) — оба фильма были показаны после полуночи (в 00:25). Состоялся показ еще нескольких «неформатных» произведений. Например, в 2016 году по Первому каналу был продемонстрирован

⁷ См.: «Телевизионная журналистика», 3-е изд. М.: Изд. МГУ и «Высшая школа», 2002. С. 135–137.

оскароносный неигровой фильм без авторского закадрового текста «В поисках сахарного человека» (2012, режиссер М. Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия). Но в целом можно констатировать: современная российская телевизионная документалистика унаследовала самые неудачные структурные элементы советской теледокументалистики, а именно — декларативность и стремление к формированию «идеального образа» героя. При этом современные телефильмы сделаны по единому драматургическому шаблону, не взявшему лучшее от своих предшественников, — вариативность художественных средств и стремление к созданию сквозного образа.

Документальное кино на интернет-платформах: между кино и ТВ

Начиная с 2007 года, в медиапространстве происходят серьезные технологические изменения, обеспечившие появление новых глобальных площадок для демонстрации кино. Речь идет об интернет-платформах, предоставивших новые источники финансирования. Платформы стремятся к созданию своего, уникального контента, который привлечет новых подписчиков. Аналитики М. Долаберидзе и А. Крючкова отмечают: «Безусловно, неплохие перспективы есть у всех платформ, которые производят собственный контент <...>. Создавать свои фильмы и сериалы жизненно необходимо: библиотеку нужно постоянно пополнять и наращивать, на чужие фильмы рано или поздно закончатся права. “Яндекс” владеет “Кинопоиском” и пытается развивать его не только как базу фильмов, но и как онлайн-кинотеатр»⁸.

Этот новый подход к просмотру аудиовизуального произведения может существенно изменить кинопроцесс; каждый «заказчик» имеет свое представление о возможностях и задачах киноязыка, стилистика которого всегда напрямую связана с потенциальными ожиданиями аудитории. Сегодня, когда интернет-платформы набирают все большую популярность, можно предположить, что эта тенденция неизбежно повлечет за собой и необходимость трансформации художественных средств: речь вновь идет о небольшом экране, но уже не телевизора, а компьютера или даже смартфона.

В 2019 году онлайн-кинотеатр Premier заявил, что на платформе появится бесплатный раздел с документальными фильмами и передачами⁹. Тем не менее в пресс-релизе в качестве ведущих режиссеров упоминаются скорее известные журналисты¹⁰, что еще раз подчеркивает глобальную терминологическую

⁸ Долаберидзе М., Крючкова А. Сноб/8 февраля 2019. URL: Зачем онлайн-платформы запускают свои собственные сериалы. <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/>.

⁹ Болещая К. Онлайн-кинотеатр Premier запустил производство собственных документальных проектов /Ведомости/ 23 декабря 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-online-kinoteatr-premier> (дата обращения: 05.05.2021).

¹⁰ Леонид Парфенов, Алексей Пивоваров, Роман Супер, Павел Лобков. — *Прим. авт.*

путаницу: телепередачи выдаются за документальное кино, каковым не являются стилистически.

Как же трансформируется телевизионная стилистика в современном неигровом кино, рассчитанном для показа на интернет-платформах?

Первыми образцами именно индустриального, профессионального кино, получившими официальную премьеру в онлайн-кинотеатре и снимавшимися с вполне конкретной задачей, — показ на интернет-платформах — стали два фильма-портрета режиссера и сценариста Романа Супера «С закрытыми окнами» (2019), рассказывающего о рэпере Дэгле, и «Это Эдик. Сказка о подаренном и украденном детстве» (2020, режиссер И. Проскуряков), повествующем о детском писателе Эдуарде Успенском. Обе картины созданы по формату типичной американской телевизионной документалистики, приемы которой стоит проанализировать.

Режиссер Р. Супер относит специфику драматургических моделей своих фильмов к телевизионной модели, хотя и видит свое кино посередине между телевидением и фестивальным доком: «Я скорее замораживаюсь на том, чтобы все было вылизано и красиво, мы думаем, как раздобыть для съемок Aggí Alexa или RED, а не как взять любую камеру и снять муху на стене...»¹¹. Интересно то, что Р. Супер упоминает образ мухи на стене¹², который является не просто выразителем художественного образа, а скорее драматургической стратегией авторов направления «Прямое кино» XX века, провозгласивших торжество максимальной реальности на экране с помощью метода наблюдения.

То есть, по сути, Роман Супер как представитель нового поколения интернет-режиссеров встает в оппозицию к авторскому документальному кино, основной характеристикой которого является «метод наблюдения» и отказ от декларативности (к этому же стремились и лучшие отечественные режиссеры). И техническая «аккуратность» здесь не является самоцелью, самое главное — это запечатлеть не инсценированный момент. Эстетика Р. Супера (а именно он, судя по всему, закладывает будущие модели фильмов для интернет-платформ) далека от документального кинематографа и неразрывно связана с телевидением, журналистикой и блогерством. Первые российские неигровые фильмы для платформ — о рэпере Дэгле и об Эдуарде Успенском — сделаны по лекалам американской телевизионной документалистики, актуализированной в онлайн-кинотеатрах (не

¹¹ «Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку» / Роман Супер о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского / Коммерсант Weekend / № 39 от 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения: 05.05.2021).

¹² «Муха на стене» — обозначение режиссерского метода, которое используют многие известные режиссеры (А. Мейслер, Д.А. Пеннебейкер, Р. Декардон и др.). — Прим. авт.

зря в интервью три раза упоминаются платформы Netflix или НВО). Их отличительной чертой является отсутствие закадрового авторского текста и его замена монтажом синхронных, которые информационно выстраивают драматургическую линию. Тут можно вспомнить имевшие успех в 2019 году фильмы, сделанные в аналогичном формате, имевшие и кинопрокатную, и телевизионную судьбу — «Быть Харви Ванштейном»



Кадр из фильма «Это Эдик. Сказка о потерянном и украденном детстве» (режиссер Р. Супер, 2020, Россия)

¹¹ Франк Г.В. Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. С. 136

(2019, режиссер У. Макфарлейн, Великобритания); «Покидая Неверленд» (2019, режиссер Д. Рид, Великобритания, США), а также фильмы, финансируемые интернет-платформами, — «Икар» (2017, режиссер Б. Фогель, США, Netflix) и сериалы, снятые по этой же драматургической модели — «Приговор Ар Келли» (2019, США). В этом формате *вербальное* снова доминирует над *визуальным*, а закадровый текст дублирует изображение. Например, в фильме «Это Эдик...» зритель слышит, как один из героев говорит: «Успенский был на коне» и — одновременно видит в кадре куклу Успенского на коне.

В картине об Эдуарде Успенском никак не реализуется «формула Герца Франка» — «факт-образ»¹³, хотя нельзя сказать, что режиссерская и драматургическая работа с фактами не ведется. Но факты (биографические, исторические) трактуются авторами по своему усмотрению и с помощью наводящих вопросов, а также реконструкций, доводятся до необходимой степени драматизма.

Зачастую основой телевизионной документалистики, предшественницы формата кино для интернет-платформ, является «эффект преувеличения», применение которого формирует драматургические крючки и обеспечивает оформление увлекательных перипетий в сюжете. Так, Г. Франк предлагал работать с фактом, возвышая его до образа, теперь же современные телевизионные режиссеры (и режиссеры пост-телевизионной эры) низводят факт до уровня диффамации.

Вместе с тем, вероятно, помимо воли авторов, в фильме незримо присутствует интереснейший конфликт поколений — героя и авторов, выросших на произведениях Э. Успен-

ского (не зря же в титрах все имена создателей картины указаны уменьшительно-ласкательные: Рома, Вова, Игорек и т. д.). Этот конфликт, ныне реализующийся особенно остро в современном кино, вскрывает разногласие «детей перестройки» и советских «отцов», что в этом фильме проявляется особенно ярко. Успенский, предлагающий счастливый детский мир в своих книгах (и, как следствие, в мультфильмах), обречен на ненависть подросших детей, одолеваемых своего рода коллективным «эдиповым комплексом», поскольку весь этот кукольный мир разрушается при взрослении, обретает страшные и пугающие очертания. Не зря же в фильме представлена такая зловещая эмоционально анимация, выступающая стилистическим контрапунктом к анимации из советских мультфильмов.

Кстати, в интервью Р. Супер категорично делит типы зрителей по поколенческому признаку — на аудиторию интернета и аудиторию ТВ: «Русский Facebook не смотрит телевизор...»¹⁴, — утверждает режиссер фильма. И хотя новое интернет-поколение режиссеров так презирает ТВ, тем не менее очевидно, что именно с телевизионной стилистикой неразрывно связано их представление о новом формате. В том же интервью Р. Супер предполагает, что в ближайшие годы основным материалом для авторов пост-телефизионной документалистики интернет-платформ будут скандальные телевизионные шоу, которые сегодня и формируют образ «известного человека». Причем, как правило, у такого «героя» происходит тотальный разрыв с собственным хронотопом, и его фигура искусственно вписывается в хронотоп современного медиа, которое стилистически балансирует между телевизионной журналистикой и блогерством.

В 2020 году, параллельно с фильмом «Это Эдик...», на стриминговой платформе Netflix состоялась премьера американского документального телесериала «Король тигров: Убийство, хаос и безумие» (2020, режиссеры Р. Чайклин и Э. Гуд, США). Сериал стал примером того, что по количеству просмотров неигровое кино может обогнать игровые сериалы (первую неделю после цифрового релиза «Король тигров» стал самым просматриваемым шоу на Netflix в США: пользователи в целом посмотрели 5,3 миллионов минут сериала, а это больше, чем у игровых сериалов «Озарк» и «Офис»)¹⁵.

Стилистически телесериал «Король тигров» сделан по тому же классическому формату американского телефильма: большое количество синхронных, смонтированных по принципу контрапункта, поскольку сама сюжетная композиция подразумевает

¹⁴ «Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку» /Роман Супер о том, как был прицуман и сделан байопик Эдуарда Успенского/ Коммерсант Weekend/ № 39 от 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения: 05.05.2021).

¹⁵ Tiger King[®] Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (дата обращения: 05.05.2021).

наличие двух сюжетных линий с героем и антигероем, каждый из которых излагает свою точку зрения.

Вероятно, новому поколению «режиссеров платформ» типичный формат американской телевизионной документалистики кажется таким актуальным потому, что информативный закадровый текст заменен на синхроны, а значит, у зрителя создается ложное ощущение, что он сам делает выводы, исходя из свидетельств документальных героев, а не с помощью закадрового текста автора. Тут стоит обратить внимание на то, что в век «фейков», такое ощущение документальности (при высокой информативности и динамичном темпоритме) для зрителя чрезвычайно заманчиво. По Ж. Бодрийяру, эпоха постмодернизма — эпоха тотальной симуляции¹⁶, в том числе и симуляции документа. И если документальное кино XX века активно декларировало авторский посыл через закадровый текст, то документалисты XXI века декларируют собственные мысли через документальных героев, что и является «симуляцией» реальности.

¹⁶ Ж. Бодрийяр. Симулякры и симуляция. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=183034&pr=1> (дата обращения: 05.05.2021).

* * *

Неигровое кино постепенно получает новые возможности для демонстрации фильмов — глобальные площадки интернет-платформ, где зритель может увидеть документальные ленты. И становится очевидно (как в случае с игровым сериальным контентом), что одновременно будет обновляться и киноязык. Однако, исследуя современные тенденции, можно предположить, что качественное документальное кино снова окажется на периферии масскульта, а ожидаемое обновление киноязыка станет заимствованием телеязыка американской документалистики. Исследование некоторых тенденций прошлого, современного и будущего неигрового кино- и телефильма показало, что документальная режиссура фильмов, финансируемых интернет-платформами, будет формироваться под влиянием следующих факторов:

- Отсутствие закадрового текста в пользу «цепочки» синхронных, симулирующую «объективность».
- Выбор героев из «советского прошлого» (актеры, писатели, режиссеры, ставшие «отрицательными» персонажами скандальных ток-шоу на ТВ), что обусловлено не интересом к этим персонам, а лишь необходимостью расширения аудитории. В доцифровые времена существовала «система звезд», то есть эти личности были широко известны всем категориям зрителей, в отличие от сегодняшних «лидеров

мнений», являющихся «звездами» лишь в определенном кругу подписчиков, что и свойственно современному обществу. Главной же режиссерской задачей будет необходимость искусственно вписать этих героев в современный авторам, то есть выходцам из журналистской или из блогерской среды, хронотоп.

- Отказ от метода «факт-образ» и метода наблюдения — как слишком «вариативных» приемов, дающих зрителю истинную свободу восприятия и возможности интерпретаций. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=183034&rp=1> (дата обращения: 05.05.2021).
2. *Лазарсфельд П., Кац Э.* Personal Influence. URL: https://www.researchgate.net/publication/328078453_KatzLazarsfeld_1955_Personal_Influence (время доступа: 07.05.2021).
3. *Лисакович В.П.* Наши поиски и наши беды. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. 182 с.
4. *Муратов С.А.* Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дис. ...докт. филол. наук: 10.01.10. М., 1990. 415 с.
5. *Прохорова Г.С.* Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 457 с.
6. *Франк Г.* Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. 448 с.
7. *Шергова К.А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. Шергова Ксения Александровна. М., 2010. 191 с.
8. *Болецкая К.* Онлайн-кинотеатр Premier запустил производство собственных документальных проектов/ Ведомости / 23 декабря 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-onlain-kinoteatr-premier> (дата обращения: 05.05.2021).
9. *Далаберидзе М., Крючкова А.* Зачем онлайн-платформы запускают свои собственные сериалы. /Сноб/8 февраля 2019. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/>
10. Как, мол, я могу снимать кино про такого токсичного дядьку. Роман Супер о том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского /Коммерсант Weekend/ № 39 от 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения: 05.05.2021).
11. Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (дата обращения: 05.05.2021).

REFERENCES

1. *Bodriyar Zh. Simulyakry' i simulyaciya [Simulacra and simulation]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=183034&sp=1> (data obrashheniya: 05.05.2021). (In Russ.)*
2. *Lazarsfel'd P, Kacz E'. Personal Influence [Personal Influence]. URL: https://www.researchgate.net/publication/328078453_KatzLazarsfeld_1955_Personal_Influence (vremya dostupa: 07.05.2021).*
3. *Lisakovich V.P. (1970) Nashi poiski i nashi bedy. Sovremenny dokumentalny film [Our quest and our troubles. Contemporary documentary film]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 182 p. (In Russ.)*
4. *Muratov S.A. (1990) Dokumental'ny'j telefil'm kak social'noe i e'sticheskoe yavlenie e'krannoj zhurnalistiki.: diss... dokt. filol. nauk: 10.01.10. [TV documentary as a social and aesthetic phenomenon of screen journalism] Moscow, 1990. 415 p. (In Russ.)*
5. *Prozhiko G.S. (2004) Kontseptsiya realnosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 457 p. (In Russ.)*
6. *Frank G. Karta Ptolemeya [Ptolemy's Map]. Moscow: Izdatelstvo studii Artemiya Lebedeva. 448 p. (In Russ.)*
7. *Shergova K.A. (2010) Evolyutsiya zhanrov v dokumentalnom televizionnom kino [The evolution of genres in documentary television cinema]: diss. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Shergova Kseniya Aleksandrovna. Moscow: 2010. 191 p. (In Russ.)*
8. *Bolezckaya K. Onlajn-kinoteatr Premier zapustil proizvodstvo sobstvenny'x dokumental'ny'x proektov[Online cinema Premier has launched the production of its own documentary projects]/ Vedomosti/ 23 dekabrya 2019. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-onlain-kinoteatr-premier> (data obrashheniya: 05.05.2021). (In Russ.)*
9. *Dolaberidze M., Kryuchkova A. Zachem onlajn-platformy' zapuskayut svoi sobstvenny'e serialy' [Why online platforms launch their own TV series] /Snob/8 fevralya 2019. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/> (In Russ.)*
10. *Kak, mol, ya mogu snimat` kino pro takogo toksichnogo dyad`ku. Roman Super o tom, kak by'l priduman i sdelan bajopik E' duarda Uspenskogo [How, they say, can I make a movie about such a toxic guy. The Roman Super about how the biopic of Eduard Uspensky was invented and made]. Kommersant Weekend. № 39 ot 20.11.2020. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (data obrashheniya: 05.05.2021) (In Russ.)*
11. *Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (data obrashheniya: 05.05.2021).*

Drama Features of Documentary: Movie, TV Film, Streaming Platform

Elizaveta S. Trusevich

Candidate of Science degree candidate in the Academy of Media Industry, Author and director, Associate Professor of the Institute of Film and Television (GITR),

UDC 7.097

ABSTRACT: The article examines dramaturgical and directorial characteristics of non-live-action TV movies and documentary films. Using two films as examples — a renowned movie “Katyusha” (dir. V. Lisakovich, 1964, USSR) and a television film “Katyusha Big and Small” (dir. I. Firsova, 2008, Russia) the author examines the fundamental differences between large-screen and television stylistics.

These films have been chosen for a comparative analysis because they share the same plot – the battle path of the nurse Ekaterina Demina, her reflections on the War past from the peacetime perspective; at the same time, both films are marked by different directorial choices.

In the first case, we are dealing with a masterpiece where innovative techniques are used to present the characters, while the second one is a high-quality but standard television production. The author analyses the stylistic peculiarities of the movie and the TV production, taking into consideration the use of the voiceover, the treatment of fact and imagery, the ways of creating the on-screen characters and many other directorial tools. The author also explores the dramaturgical features of non-live-action films produced specifically for the Internet platforms, and makes predictions about future transformations in the film language.

The author analyses the director's techniques and methods using the documentary movie “This is Eddie. The Tale of a Lost and Stolen Childhood” (dir. R. Super, 2020) as an example. Documentary film is gradually getting access to new ways of distribution through global on-demand video streaming services where the viewer can watch documentaries.

As in the case of feature series, the documentaries should update their language. However, it is assumed that the real documentary film will again be on the periphery of mass culture, and the expected renewal of the film language will be a borrowing of the TV language of American documentaries, which is characterized by the use of dramaturgically structured interviews instead of an informative voiceover text, which is the main technique in our national TV documentaries. The article compares these two TV formats.

KEY WORDS: documentary cinema, film drama, TV movie, Internet platform, cinema language