

УДК 791.43.03
ББК Щ374.0,4

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Л. М. Немченко
Екатеринбург, Россия

МОКЬЮМЕНТАРИ: СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ А. ФЕДОРЧЕНКО И М. МЕСТЕЦКОГО)

Аннотация. Рассматриваются особенности жанра «мокьюментари» как жанра, возникшего на границе игрового и неигрового кино. Смысл и назначение «мокьюментари» лежат в самой природе кино, которое развивалось и как точное следование реальности, документу (линия Люмьеров), и как аттракцион (линия Мельеса). И в том, и в другом случае кино обладает возможностями имитации реальности. Мокьюментари представляет собой имитацию документа, поэтому рассматривается как вариант художественной провокации.

В западно-европейском и американском кинематографе жанр мокьюментари приобретает популярность в середине прошлого века, что совпало с техническими возможностями производства фальсификаций, в первую очередь, медийных, следствием чего стала распространяться подозрительность к документу как таковому.

В отечественном кинематографе жанр начинает развиваться в 90-е гг. прошлого века в контексте переоценки советской идеологии и мифологии. В статье исследуются и общие, и особенные черты жанра, характерные для отечественного фильма.

Анализ семантики и прагматики фильмов Алексея Федорченко и Михаила Местецкого осуществляется на основе культурологического и киноведческого анализа.

Исследуемый материал важен и для понимания эвристичности особого жанра кино, и для формирования установки на критическое отношение к любому нарративу.

Ключевые слова: кинофильмы; мокьюментари; российское киноискусство; российские кинорежиссеры.

L. M. Nemchenko
Ekaterinburg, Russia

PSEUDO-DOCUMENTARY: SEMANTICS AND PRAGMATICS (BASED ON A. FEDORCHENKO'S AND M. MESTETSKY'S FILMS)

Abstract. The article is devoted to the genre of pseudo-documentary, often referred to as «mocumentary», that appeared on the border of fiction and non-fiction films. The meaning and purpose of «mocumentary» lies in the very nature of cinema. There were two lines in the history of cinema — Lumiere's line as a strict adherence to reality and Méliès' line, when the film is understood as an attraction. Mocumentary is a version of the art of provocation and, in fact, it can simulate reality. «Mocumentary» is a version of the art of provocation.

Popularity of «mocumentary» in the Western cinematography grew in the middle of the previous century, which happened at the same time there appeared technical possibilities of the production of fraud in the media, the consequence of which is to spread suspicion on the document itself.

In Russia this cinema genre begins to develop in the 90-ies of the XXth century in the context of the reassessment of the Soviet ideology and mythology. The article explores both general and special features of the genre characteristic of the national film.

The analysis of semantics and pragmatics of Alexey Fedorchenko's and Mikhail Mestetsky's films is carried out on the basis of culturological and cinematic analysis.

The studied material is important for understanding the heuristics of a special genre of cinema, and for the creation of a critical attitude to any narrative.

Keywords: films; mocumentary; Russian cinematography; Russian film directors.

«Документом в кино становится все, что угодно»¹

Разделение кино на игровое и документальное (линии Люмьеров и Мельеса) всегда носило относительный характер. Возникнув как техническая возможность воспроизводить «какое угодно пространство», «пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как локус чисто возможного» [Делез 2004: 168–169], кино преследовало разные цели: от предельной точности, объективности в репрезентации реальности до конструирования воображаемых миров. При этом фильмы всегда оставались таким «изображением видимого, при котором воспроизведенный образ на уровне восприятия оказывается практически неотличим от самой видимой реальности, при котором воспроизведенный образ на уровне восприятия оказывается практически неотличим от самой видимой реальности» [Аронсон

2003: 62]. В результате, как замечает Аронсон, «не имеет значения, документальный фильм мы смотрим или художественный» [Аронсон 2003: 62], ибо документом может в результате стать и «то, чего не видит глаз» [Вертов 1966: 53]. Иными словами, кино превращает в документ не только архивные фотографии, записи, но и любое изображение, которое со временем выполняет функцию архивации видимого (к примеру, Москва в игровом фильме А. Роома «Третья Мещанская» или Париж Годара). Самый радикальный защитник документального кино Дзига Вертов писал, что в кино «исходным пунктом является использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство» [Вертов 1966: 53], киноглаз видит то, «чего не видит глаз» [Вертов 1966: 75]. Таким образом, кино, по определению, больше, чем человеческое видение, документальным становится все то, что зритель принимает через ощущение подлинности.

¹ Аронсон О. Метакино. М.: «Ад Маргинем», 2013. С. 62.

На особую чувственность эффекта документального указывает Зара Абдуллаева: «эффект документального — в игровых и документальных фильмах — связан с особой чувственностью самопроявляющейся «физической реальности», которую Э. Кракауэр называл «реальностью кинокамеры». Иначе говоря, той реальности, которая как бы лишена авторского вмешательства или, напротив, предполагает новые отношения между реконструкцией (воспоминаний, событий) и вымыслом». [Абдуллаева 2011: 64].

И игровое и документальное кино могут пользоваться одними и теми же методами конструирования реальности — использование хроники, интервью, устных свидетельств, авторитетных мнений. Последнее представлено Вуди Алленом в фильме «Зелиг», когда он для создания эффекта убедительной документальности мокьюментари начал фильм титром: «создатели этого документального фильма выражают благодарность...», потом шли кадры хроники, а потом на экране появилась Сьюзен Зонтаг. Апелляция к научным данным сбила, в свою очередь, с толку советских телезрителей в 1991 году во время известной программы Сергея Курехина и Сергея Шолохова «Ленин — гриб». Любопытно, что не привыкшие еще к фейковым новостям ленинградские коммунисты отнеслись к передаче серьезно и пришли жаловаться в обком партии. Сергей Шолохов рассказывал, что «нагоняй от старых большевиков получила заведующая отделом идеологии обкома партии Баринава. На следующий день после эфира к ней пришли и спросили: правда ли, что Ленин — гриб? Она сказала: «Неправда». Большевики возмутились: «Как же! А вчера по телевизору сказали, что гриб». На что госпожа Баринава выдала сакраментальную фразу: «Он не гриб, потому что млекопитающее не может быть растением»». [Шолохов].

Мокьюментари как художественная провокация

Жанр мокьюментари означает дословно «документальную подделку», от (англ. mock «подделывать», «издеваться» + documentary «документальный»). Мокьюментари — это своеобразная рефлексия о двойственной природе кино, которое, с одной стороны, есть имитация реальности, а с другой, сама кинореальность зачастую замещает реальность физическую (мы говорим «лебешевский пейзаж», березы Урусевского и т. п.). В мокьюментари отражаются особенности и киноусловности, и киноправды. Попадая под воздействие кинореальности, субъект восприятия зачастую не отдает себе отчета, что перед ним лишь преобразованный поток света, из которого рождается кинореальность. Вот на этом эффекте «заражения» работает «мокьюментари».

Желание представить подделку документа в виде киноправды опирается на игровую природу искусства, в целом, и на его провокативную природу, в частности. Если семантически мокьюментари работает с корпусом традиционных текстово-документов (фотография, хроника, интервью), то прагматически жанр направлен на удивление воспринимающего, фильм заставляет с подозрительностью отнестись к предложенным псевдодокументам,

дает возможность получить удовольствие от изобретательности автора фальсификации. Известный фотограф и медиафилософ Валерий Савчук отмечал: «Артпровокация, возможно, на сегодняшний день, самый действенный способ воздействия на художественный процесс. Мало того, что она даёт импульс к сопротивлению, движению, она удивительным образом несёт в себе, я бы сказал, артпозитив» [Савчук].

Мокьюментари как провокативное действие всегда направлено на установленный порядок, регламентированный каноном или традицией, вносящее хаос в сложившиеся структуры. В провокативном способе общения автор предполагает наличие определенных установок воспринимающего, с ними он и «работает», нарушая важнейшее условие традиционной художественной коммуникации, когда «объект должен отличаться или поразительностью, или необычностью, или новизной для субъекта, но он должен быть своего рода «знакомым незнакомцем»...» [Еремеев 1971: 181]. Необычность, новизна — необходимое, но недостаточное условие для провокации, для нее (провокации) нужна активная реакция публики, которая может происходить и на уровне индивидуального изумления / оскорбления, и в режиме коллективных действий (суды над художниками, общественные кампании).

Мокьюментари находится в одном семантическом и прагматическом рядах со скандалом, троллингом, эпатажем, о чем говорят названия публикаций: «Троллинг в театре: мелкое хулиганство или художественный прием?» [Крымов], «От скверны к профанации. Оксана Мороз о мокьюментари» [Палванзаде].

Жанр мокьюментари на сегодняшний день имеет свою историю². Однако при всем многообразии и непохожести произведений, решенных как мокьюментари (к примеру, «Зелиг» Вуди Аллена и «Первые на луне» Алексея Федорченко), мы можем выделить некоторые приемы конструирования жанра: во-первых, использование настоящих архивных фото и видеоматериалов, стилизация под архивные материалы, во-вторых, наличие стилистики репортажа с приглашением реальных персонажей, в-третьих, апелляция к авторитетным экспертам (реальным или вымышленным).

Основными приемами смыслообразования жанра являются абсурдизация и деконструкция. Все эти стратегии основаны на явном или скрытом пародировании исследуемого явления, прагматикой которого является установление дистанции «фамильярной близости» (Бахтин). При провокативном пародировании, характерном для мокьюментари, «...стирается повседневно-онтологическая граница между игрой и серьезным делом... ликвидируется безопасная дистанция между фантазией и действительностью, становится зыбко-неопределенным соотношение между серьезным и блефом» [Слотердайт 2001: 16].

Провокация мокьюментари распространяется в поле прагматики художественного текста как нару-

² См. Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса // Сеанс. 2007. [Электронный ресурс]. <http://seance.ru/n/32/mocumentary/mocumentary/> (дата обращения 22.02.2018)

шение системы ожиданий воспринимающего субъекта, производимое автором. Как замечает Дмитрий Крымов, «провокация в первую очередь бьет на эмоцию — человек начинает чувствовать себя обиженным, а то и оскорбленным. Но когда эмоции остынут, на смену им придет размышление. О себе, о жизни» [Крымов].

Как замечает Е. Хохлова, мокьюментари конструируется с помощью диссонанса между содержанием и формой, смысл и назначение которого «привлечь внимание зрителя, заставить подумывать над тем, что правда, а что нет, иными словами, пробудить критическое отношение к тому, что ему говорят и показывают» [Хохлова 2013].

Мокьюментари, демифологизируя документы, воспроизводит и конструирует современные мифы. Работа с мифами снимает оппозицию правды / вымысла, ибо миф не предполагает сомнения по поводу предложенной истории или способа ее объяснения.

Предметное поле мокьюментари находится в пространстве прошлого и настоящего, при этом настоящее и прошлое представлено как не реальное, фальсифицированное, но возможное.

Мокьюментари как сотворение мифа — «Первые на луне» и «Ноги атавизм»

В 2005 году на Свердловской киностудии режиссером Алексеем Федорченко был снят фильм «Первые на луне». С одной стороны, перед нами попытка вернуться к исторической правде на основе архивных киноматериалов, помеченных грифом «секретно», с другой — реализованный опыт социальной мистификации, отсюда и обида некоторых зрителей на автора, ибо они так верили в происходящее на экране, а фамилии актеров в титрах эту веру разрушили. Известно, что даже Алексей Герман, художник, создавший наиболее достоверные фильмы о советском времени, не всегда мог отличить хроникальный документ от его фальсификации.

Предложенный режиссером материал лежит в пространстве дискурса история / кино, и то, и другое — результаты теоретического конструирования, основанного на фактах. Как только факт становится предметом рефлексии (научной / художественной), он попадает в поле воображаемого, здесь и начинается процесс мифологизации. Фильм демонстрирует амбивалентность мифа, а фестивальная судьба фильма — его собственную амбивалентность, то есть на международных и отечественных кинофестивалях «Первые на луне» номинировался и получал награды и как художественный (игровой) фильм, и как документальный. В фильме соединились две линии кинематографа — люмьеровская, ориентированная на факт, физическую реальность, приносящая радость узнавания, присутствия здесь и сейчас, и мельесовская, творящая волшебную реальность в павильоне, заставляющая удивляться изобретательности трюков, доставляющая удовольствие от обмана. Каждая из этих линий выработала определенный код доступа, задавала адресату свой режим восприятия, свои алгоритмы расшифровки художественной информации. В фильме А. Федорченко рамки ни того, ни другого послания однозначно не определены, поэтому после просмотра

остается странное ощущение дезориентации. Отсутствие однозначности (было / не было) дает возможность находиться и внутри, и снаружи мифа. Автор определил жанр, в котором он работал, как жанр «документальной фантастики», тем самым предложил новый режим прагматики художественного объекта. Прагматическое поле фильма вызывает ряд вопросов, определяющих сегодня позицию современника по отношению к советскому прошлому. Какое прошлое мы для себя конструируем? Что из прошлого вытесняем и не признаем? Для чего мы конструируем прошлое? Как и для чего отбирается и конструируется то, что мы по привычке считаем проверенными фактами? Там, где, казалось бы, воображаемому уже давно нет места, Федорченко его воссоздает.

Документ в кинематографе традиционно присутствует в виде хроники — фактов, визуализирующих историко-культурный хронотоп. В истории кинематографа мы знали разные варианты сосуществования хроники (как важнейшего элемента документального кино) и игрового постановочного материала. Как правило, хроника работала для усиления достоверности, для придания эпичности отдельно взятой истории, как заявка на ретроспекцию. Она работала на ответственность авторской позиции, задавала интонационное поле подлинности и серьезности. Мы знали документализм хроникальный (Д. Вертов, Э. Шуб), документализм игровой (С. Эйзенштейн), документализм лирический (М. Ромм).

В фильме А. Федорченко мы имеем дело с пониманием относительности достоверности хроникального изображения прошлого. Сегодняшняя реальность такова, что любое изображение (образ) даны как бы заранее, образы растиражированы, поэтому все практически узнаваемо. Любая претензия на оригинальность сталкивается с клишированным, узнаваемым воображаемым. На узнаваемом режиссер конструирует хроникальное повествование, причем делает это настолько правдоподобно, что в документальности предложенных материалов трудно усомниться. И дело здесь не в сегодняшних технических возможностях кино (фильм принципиально снимался ручной камерой), а в конструировании такой реальности, которая бы воспринималась как абсолютно достоверная, а там, где достоверность не подкреплялась научными фактами, режиссер сумел создать текст, отличающийся в высшей степени художественной объективностью, не оставляющий сомнений, что именно так и должно было произойти. Прием хроникальности нужен был режиссеру для обеспечения позиции невмешательства (для документалиста позиция вполне традиционная). Повествование ведется от лица оператора НКВД, что само по себе настраивает на серьезную доверительную интонацию, ибо органы не шутят. В советской иерархии профессий «специальные товарищи» выполняли функции не просто властные, они еще и владели тайной информацией, были своеобразными жрецами. Таким образом, объективность показанной информации удваивается, т. к. она исходит из уст приближенного к верховной власти и подкрепляется видеорядом, снятом камерой оператора — энквэдэшника, который замечает: «Все, что было, должно

быть снято, а то, что снято, значит, было». Киноглаз оператора отсылает нас к конструкциям «Человека с киноаппаратом», но только с той разницей, что все снимается не для фиксации радости бытия, пафоса созидания, позиция снимающего здесь иная: вся реальность предстает как объект наблюдения представителя власти. Итак, когда автор конструирует миф изнутри, он прибегает к знакомой хронике с узнаваемыми веселыми лицами героев марша энтузиастов, а когда занимает позицию вневременности, эти же доверчивые, простодушные лица превращаются в пронумерованные объекты наблюдения. Таким образом, мы оказываемся свидетелями двух правд, исходящих из сконструированной под хронику кинореальности. Эта мастерски реконструированная и одновременно сконструированная хроника (классический образец симулякра) делает фильм занимательным, мы становимся свидетелями творения мифа, а миф не нуждается в верификации, тем более, что с экрана на нас нацелены старинные книги, чилийская газетная хроника 1938 года, киноархив ГУВС НКВД.

Если посмотреть на фильм неиспорченным теорией взглядом, то мы получим историю создания в Советском Союзе первого отряда космолетчиков, историю запуска космического аппарата, на борту которого находился первый советский космолетчик Иван Харламов, происходило это все аж в 1938 году. Если не брать во внимание то, что в это время не было еще реактивных двигателей, то все остальное совершенно реально вписывается в модель модернизации советского государства. Дерзость и одержимость советского человека, способного преодолеть природные законы, — известный факт. Сама советская действительность строилась по законам невозможного, поэтому логично предположить, что было все так, как показано (безотносительно к полету на луну). Естественно, что связь с ракетой была потеряна, отряд уничтожен, документы либо пропали, либо тоже уничтожены, но кое-какие свидетельства остались. Чудом уцелел бывший военный летчик, член первого отряда советских космолетчиков Ханиф Фаттахов. Кстати, большое количество чудес опять-таки вполне вписывается в советский дискурс, конструируемый в фильме. Ханиф работает бутафором в зоологическом музее, создает движущиеся модели насекомых, оспаривая тем самым хорошо известное положение о том, может ли летать тот, кто рожден ползать. Вот так и советский человек, жаждущий полета, будет раздавлен властью. Это положение не декларируется, а изображается. История уничтожения космолетчиков — свидетелей крушения ракеты — рассказана и показана Ханифу перед детской экскурсией в его музее. Замечательно, что есть дети, но сколько тех, кто уже никогда не узнает этой радости, в частности, героиня Надя Светлая, которую отравят как свидетеля неудачного полета. Если в первой части фильма Ханиф выступает главным свидетелем, то во второй он сам многое узнает из предложенных ему автором архивных материалов (вспомним, что и Ханиф — актер, и архивы сочинены). Сам жанр воспоминаний провоцирует игру достоверного и

мифологического, т. к. любые мемуары содержат момент субъективности. Ханиф Фаттахов, сыгранный двумя актерами Анатолием Отрадным и Алексеем Славниным, вносит какую-то шемящую интонацию исповедальности в рассказы о молодости, героическом прошлом, преданной дружбе. В его устах история об Иване Харламове (актер Борис Власов), снабженная единственной детской фотографией, звучит предельно правдиво, т. к. в ней присутствуют и Туркестан, и спортивные достижения, и успехи в освоении воздушного пространства страны, и любовь к Наде Светлой. Надя Светлая (актриса Виктория Ильинская) — тоже из отряда космолетчиков, о которой все было сказано в другом советском фильме: «Студентка, комсомолка, спортсменка и просто красавица!».

Мифологические мотивы фильма звучат не столько в проблематичности самого полета в 1938 году, сколько во второй половине фильма, где происходит возрождение и возвращение героя И. Харламова. Естественно, мифологический герой, как и мечта (фильм заканчивается песней на стихи В. Брюсова о мечте), живут вечно. Здесь надо отдать должное авторам сценария, которые изобрели массу вариантов последующей жизни героя: его видели и в Монголии, и в Китае, и на экзотических островах Азии. Однако на Родине он оказывается пациентом психиатрической лечебницы, что опять-таки звучит очень убедительно. Героическое прошлое — вызов норме, поэтому временным местом прописки героя становится психиатрическая лечебница. Рассказы медсестры из психиатрической клиники, подкрепленные видеоматериалами допросов, вновь демонстрируют правду отношений между советскими людьми. Из ее рассказов формируется образ волевого человека, готового к любым испытаниям, стремящегося найти правду (чего стоят письма под диктовку в ЦК партии). Подвиг как норма жизни — вот модель поведения советского человека, поэтому и муж у медсестры будет полярником, иначе и представить себе невозможно. Вера в чудо как важнейшая антропологическая характеристика советского человека «рифмуется» с такими феноменами культуры, в которых чудо является обязательным элементом. В частности, в фильме таким феноменом является цирк. Цирк — последнее место, где видели Ивана, именно в цирке он продолжал свою героическую линию человека-богатыря. Семантика цирка оправдывает логику невозможного, ибо в цирке возможно все.

Миф в фильме не только рассказывается, он изобразительно доказывается режиссером, оператором и художником. Бинарность мифа в фильме дана параллельным существованием черно-белого и цветного. Черно-белый документ (пусть смонтированный) и воспоминания (всегда в цвете) никогда не меняются местами, создавая строгую архитектуру фильма. Фильм гармоничен интонационно: исповедальность не сентиментальна, хроника без пафосного восторга и соцартовского стеба. В фильме, как и в мифе, практически нет лирических мотивов, пару раз они создаются исключительно камерой оператора А. Лесникова (перехваченные взгляды вращаю-

щихся на центрифуге Харламова и Светлой и стилизация под любительскую съемку пикника отряда космонавтов), взгляд не задерживается на бытовых подробностях, так на материале предполагаемого эпизода 1938 года конструируется эпическое большое пространство и время.

Алексей Федорченко вместе со сценаристами Александром Гоноровским и Рамилем Ямалаевым рассказали грустную историю, в которой люди предстают объектами наблюдения, т. е. слежки, в которой человеческая жизнь низводится до уровня насекомых, уничтожаемых с помощью дезинфекции. Постановочные кадры обретают силу документа. Таким же документом времени является человек, редуцированный до отдельно взятой функции, например, до функции работать. Тогда тело превращается в нечто стальное (кадры с кузнецом Пименовым, голова которого сливается с изготавливаемыми им втулками), железное (о метафорике металла в тоталитарной культуре написано было много), даже череп советского человека (про «вместо сердца — пламенный мотор» мы уже знали) предлагается усовершенствовать, дабы он мог вынести столкновение с автомобилем. Отправить ракету на луну — дерзкий технический эксперимент, таким же объектом эксперимента оказываются и герои фильма. Самых здоровых и преданных проверяют на выносливость, засовывают в камеры, поливают ледяной водой, делают душевнобольными. Душевнобольных закаляют трудотерапией, лечат инсулином, влажным обертыванием, вновь закаляют. Метафорой советской истории становится топка паровоза, вполне реально, с узнаваемым котелом, который не дает рукам своим отдыха, ибо процесс созидания необратим, а человеческий материал всегда под рукой.

Таким образом, фильм, заявленный как документальное расследование запуска на луну космического корабля, превратился в факт самосознания отечественной истории.

Если Федорченко скрывает позицию автора, интонации его фильма предельно серьезные, то Михаил Местецкий предлагает зрителю стать свидетелем создания 10-минутного документального фильма. В этой открытой позиции приглашения зрителя к сотворчеству заложена доля иронии, снижающая пафос расследования. Местецкий сам выступает в роли режиссера-документалиста, раскрывающего тему «высоты / величия и экспериментальных позывов (лже)ученых, ставших жертвами властного бизнеса» [Абдуллаева 2012].

«Ноги — атавизм» — деконструкция жанра биографии. Герой фильма — профессор Пахомов, проводивший экспериментальные операции в СССР по удлинению человека. Ежедневная работа с человеческими конечностями, неудачное вытягивание китайцев, приход к власти высокого Ельцина, и, как следствие, прекращение финансирования проекта привели Пахомова к нетривиальному выводу: «Ноги — это атавизм». Его открытие совпало со сменой лидера страны, рост которого не велик. Пахомов предложил ряд доказательств того, что главная беда всего человечества — это ноги, именно они являются причиной многих болезней. Единственным спо-

собом продлить жизнь людям является ампутация нижних конечностей. Как настоящий ученый-экспериментатор, профессор Пахомов ампутирует ноги, в первую очередь, себе. Бескорыстный ученый не подозревает, что его гипотеза об экономии пространства, средств, создании условий безопасности (ноги — источник травм) столкнется с экономическими интересами бизнеса. Послеоперационная история Пахомова — это история борьбы «Всероссийского Обувного Союза», который видит в исканиях профессора угрозу национальной идентичности, с хирургами.

Деконструкция ностальгических отношений к СССР у Местецкого идет через абсурдизацию последних. Фильм пародирует все советские штампы создания героической биографии, доводя их до абсурда, показывает железную необходимость жертвы для идеологического мобилизационного проекта. Местецкий работает со стереотипами массового постсоветского сознания, где телевизор, паранаучные открытия, наличие конспирологических расследований, вера в заговор и мафию составляют содержание жизни.

Искусство обладает способностью проверки на жизнеспособность прошлого, настоящего и будущего. Игровая, имитационная природа искусства дает возможность безболезненно снять накопившиеся противоречия, обнаружить новые, создавая вокруг них дискуссионное поле. Мокьюментари, нарушая, вопрошая, опрокидывая, высмеивая, абсурдизируя, вызывает к активности публики, приглашая ее к сотворчеству и рефлексии.

ЛИТЕРАТУРА

- Абдуллаева З. Постдок: игровое / неигровое. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 480 с.
- Абдуллаева З. Be happy. «Песня механической рыбы», реж. Ф. Юрьев; «Дорога на», реж. Т. Игуменцева; «Ноги — атавизм», реж. М. Местецкий // Искусство кино. — 2012. — № 8. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/08/be-happy-pesnya-mekhanicheskoy-ryby-rezh-f-yurev-doroga-na-rezh-t-igumentseva-nogi-atavizm-rezh-m-mestetskij> (дата обращения: 28.01.2018).
- Аронсон О. Метакино. — М.: Ад Маргинум, 2003. — 264 с.
- Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966.
- Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ — движение; Кино 2. Образ — время: пер. с фр. — М.: Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
- Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Свердловск, 1971. — Ч. 2–3.
- Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса [Электронный ресурс] // Сеанс. — 2007. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/> (дата обращения: 22.02.2018).
- Крымков Д. Троллинг в театре: мелкое хулиганство или художественный прием? — Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/12418> (дата обращения: 28.01.2018).
- Палванзаде Ф. От скверны к профанации: Осана Мороз о мокьюментари. — Режим доступа: <https://syg.ma/@furqat/ot-skvierny-k-profanatsii-oksana-moroz-o-mokiumientari>.
- Савчук В. Неавангардная культурная столица. — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/valeriy-savchuk/13585-neavangardnaya-kulturnaya-stolica.html> (дата обращения: 29.01.2018).

Слотердайт П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. В. Перцева. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001.

Хохлова Е. В. Мокьюментари: синтез документального и художественного (на примере романа Дж. Барнса «Артур и Джордж») // Вестник Нижегородского университета им. И. Н. Лобочевского. — 2013. — № 6 (2). — С. 296–300. — Режим доступа: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2013_-_6-2_unicode/72.pdf (дата обращения: 22.02.2018).

Шолохов С. Ленин и грибы. — Режим доступа: <http://interviewmg.ru/869/> (дата обращения: 22.02.2018).

REFERENCES

Abdullaeva Z. Postdok: igrovoe / neigrovoe. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. — 480 s.

Abdullaeva Z. Be happy. «Pesnya mekhanicheskoy ryby», rezh. F. Yur'ev; «Doroga na», rezh. T. Igumentseva; «Nogi — atavizm», rezh. M. Mestetskij // *Iskusstvo kino*. — 2012. — № 8. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/08/be-happy-pesnya-mekhanicheskoy-ryby-rezh-f-yurev-doroga-na-rezh-t-igumentseva-nogi-atavizm-rezh-m-mestetskij> (дата обращения: 28.01.2018).

Aronson O. Metakino. — М.: Ad Marginum, 2003. — 264 s.

Vertov D. Stat'i. Dnevniki. Zamysly. — М.: Iskusstvo, 1966.

Delez Zh. Kino: Kino 1. Obraz — dvizhenie; Kino 2. Obraz — vremya: per. s fr. — М.: Ad Marginem, 2004. — 624 s.

Eremeev A. F. Lektsii po marksistsko-leninskoy estetike. — Sverdlovsk, 1971. — Ch. 2–3.

Zel'venskiy S. Mocumentary: istoriya voprosa [Elektronnyy resurs] // Seans. — 2007. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/> (дата обращения: 22.02.2018).

Krymov D. Trolling v teatre: melkoe khuliganstvo ili khudozhestvennyy priem? — Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/12418> (дата обращения: 28.01.2018).

Palvanzade F. Ot skverny k profanatsii: Osana Moroz o mok'yumentari. — Режим доступа: <https://syg.ma/@furqat/ot-skvierny-k-profanatsii-oksana-moroz-o-mokiumientari>.

Savchuk V. Neavangardnaya kul'turnaya stolitsa. — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/valeriy-savchuk/13585-neavangardnaya-kulturnaya-stolica.html> (дата обращения: 29.01.2018).

Sloterdayk P. Kritika tsinicheskogo razuma / per. s nem. A. V. Pertseva. — Екатеринбург: Изд-во Урал'ского ун-та, 2001.

Khokhlova E. V. Mok'yumentari: sintez dokumental'nogo i khudozhestvennogo (na primere romana Dzh. Barnsa «Artur i Dzhordzh») // Вестник Нижегородского университета им. И. Н. Лобочевского. — 2013. — № 6 (2). — С. 296–300. — Режим доступа: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2013_-_6-2_unicode/72.pdf (дата обращения: 22.02.2018).

Sholokhov S. Lenin i griby. — Режим доступа: <http://interviewmg.ru/869/> (дата обращения: 22.02.2018).

Данные об авторе

Лилия Михайловна Немченко — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, департамент философии, Уральский гуманитарный институт, Уральский Федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620075, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: lilit99@list.ru.

About the author

Lilia Mikhailovna Nemchenko, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy History, Philosophical Anthropology, Aesthetic and Culture Theory, Ural University for the Humanities, Ural Federal University (Ekaterinburg).