
КУЛЬТУРОЛОГИЯ МЕДИА CULTURAL MEDIA

Знак: проблемное поле медиаобразования. 2024. № 2 (52). С. 85–95.

eISSN 2949-3641; ISSN 2070-0695 (print).

Znak: problemnoe pole mediaobrazovanija. 2024;2(52): 85–95.

eISSN 2949-3641; ISSN 2070-0695 (print).



Научная статья

УДК 791.43

DOI 10.47475/2070-0696-2024-52-2-85-95

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ КИНО. ПОСТДОК

Юлия Игоревна Киселева

Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия, Лаборатория научного кино 2.0, Москва, Россия, docfilm@list.ru

Аннотация. Анализируя научно-популярные фильмы, автор обращает внимание на проблему явного сокращения разнообразия художественных средств в современном научном кино, использующем в основном приемы документалистики (наблюдение, интервьюирование, репортажную съемку), редко прибегающем к постановочным методам и сложным визуальным решениям. Автор исследует возможность сочетания в научном кино игровых и неигровых элементов, а также применения метода «постдок». Актуальность темы обусловлена ее недостаточной изученностью. «Постдок» – термин, появившийся не так давно. В научной литературе пока не существует его единого определения. «Постдок» рассматривается как явление, возникшее в эпоху постправды и связанное, прежде всего, с нашим восприятием документального материала, а также как художественный метод: сочетание игрового и неигрового материала в документальном или научном фильме.

Объектом исследования являются созданные в экспериментальной Лаборатории научного кино короткометражные картины, снятые режиссерами в разных жанрах и объединенные в киноальманах. Предметом исследования – режиссерские методы, в том числе сочетание документальности и постановочности в данных фильмах. С помощью анкетирования автор анализирует зрительские предпочтения, возникающие в ходе просмотра киноальманаха. В результате формулируются следующие выводы: 1) метод «постдок» в научном кино позволяет расширить палитру выразительных средств и придать фильмам жанровую окраску, при этом не лишая их научной достоверности; 2) при просмотре зрители обращают внимание на визуальную сторону научно-популярных картин, отдавая предпочтение тем из них, которые созданы в узнаваемых форматах и жанрах.

Ключевые слова: научно-популярное кино, игровое кино, постдок, лаборатория научного кино, искусственный интеллект, нейронная сеть, документалистика.

Для цитирования: Киселева Ю. И. Документальные и художественные методы в современном научном кино. Постдок // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2024. № 2 (52). С. 85–95. doi: 10.47475/2070-0696-2024-52-2-85-95

Original article

DOCUMENTARY AND ARTISTIC METHODS IN CONTEMPORARY SCIENCE CINEMA. POSTDOC

Yulia I. Kiseleva

Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia, Laboratory of Scientific Cinema 2.0, Moscow, Russia, docfilm@list.ru

Abstract. Analyzing contemporary science films research, the author draws attention to the problem of the diversity of artistic means in modern science cinema, using mainly documentary techniques (observation, interviewing, reportage) and rarely resorting to artistic methods and complex visual concepts. The author also explores the possibilities of combination of fiction and non-fiction elements in the science cinema, as well as the application of the «postdoc» method.

The relevance of the topic is due to its insufficient knowledge. «Postdoc» is a term that appeared not so long ago; there is no single definition of it in the literature. «Postdoc» is considered both as a phenomenon that arose in the era of post-truth and is associated primarily with our perception of documentary material, and as an artistic method: a combination of fiction and non-fiction material in a documentary or science cinema.

The object of the study is short films created in the experimental Laboratory of Scientific Cinema, made by directors in different genres and combined in film collection. The subject of the study is directorial methods, including the combination of documentary and staging in these films. The author also analyzes, using a questionnaire, the audience preferences that arise during viewing of the film collection. As a result, the following conclusions are formulated: 1) the «postdoc» method in science cinema allows directors to expand the palette of expressive means and give films a genre coloring, without depriving them of scientific authenticity 2) when viewers watch and compare science films, they give preference to films having understandable formats and genres, the viewers also pay attention to the visual concept.

Key words: science cinema, feature film, postdoc, science cinema laboratory, artificial intelligence, neural networks, documentary.

For citation: Kiseleva Y. I. (2024). Documentary and artistic methods in contemporary science cinema. Postdoc. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*. 2(52): 85–95. (In Russ). doi: 10.47475/2070-0696-2024-52-2-85-95

Введение

Научное кино – сложный вид кинематографа с точки зрения определения его самого, его подвидов, жанров и методов производства. Термины «научное» и «научно-популярное кино» сегодня используются обычно как синонимы (исторически научно-популярное кино – это один из подвидов научного). Одно из определений научно-популярного кинематографа, ставшее уже классическим, было принято на III Конгрессе Международной ассоциации научного кино в Лондоне в Оксфорде в 1959 году. На него ссылается, например, теоретик кино И. Васильков: «Научно-популярным можно назвать любой фильм, предметом которого является наука, а основной функцией (задачей) популяризация научных знаний» (Васильков 1982: 61). При этом в самом определении не указано, как должен быть снят такой фильм. Исследователи Н. В. Макаров и Е. Д. Еременко отмечают, что научно-популярные фильмы должны не только анализировать научную или технологическую проблему, донося ее ясно и просто до публики, но и «давать зрителю полноценное кинематографическое впечатление» (Макаров, Еременко 2021: 26). В разные времена в научно-популярном кино преобладали разные подходы к материалу и разные методы съемок. В одной из книг И. Васильков упоминает, что «ряд авторов относят научно-популярное кино к разновидности документального, исходя, видимо, из того, что документальный материал действительно преобладает в большинстве научно-популярных произведений» (Васильков 1982: 56). С тем, что научное кино часто считают даже не разновидностью, а и вовсе *жанром* документального, мы постоянно сталкиваемся и сегодня (Киселева, Мясникова 2023), тем более что жанровая система документального кино все время видоизменяется и требует дальнейшей разработки (Девликамова 2019). Такой подход обедняет выразительные средства научного кинематографа как отдельного вида кино, ведь научные фильмы могут быть реализованы в разных формах, жанрах и с использованием разных методов, как документальных, так и игровых.

Цели данной работы:

- 1) проанализировать современные научные фильмы (объект исследования) с точки зрения режиссерских методов (предмет исследования). Особое внимание мы уделяем фильмам, режиссеры которых целенаправленно создавали жанровое зрительское научное кино, и анализируем сочетание в них игровых и документальных приемов;
- 2) исследовать отношение 239 зрителей к фильмам, снятым разными методами (постановочными и документальными) в разных жанрах с целью определить жанровые предпочтения аудитории.

Новизна исследования заключается в том, что современные научные фильмы и методы их создания практически не изучены.

Эмпирическим материалом послужили 38 картин, участвовавших в фестивалях научного кино, 7 фильмов, созданных режиссерами под художественным руководством автора данной работы и 239 анкет, заполненных зрителями киноальманаха «День открытых дверей» в онлайн-формате.

Методы, применяемые во время работы над данным исследованием, – анализ, синтез, проектирование, анкетирование.

Идентификация научного кино

Авторы современных научных фильмов чаще всего используют те же методы и подходы к материалу, что и авторы документальных картин. Такой вывод мы сделали, проанализировав 38 научных фильмов хронометражем от 10 до 86 минут: 23 самостоятельные картины и 15 в составе двух киноальманахов – «Опытным путем» (83 мин.) и «Идеи и технологии, меняющие мир» (115 мин.), которые были представлены в 2023 году на фестивалях научного кино или на фестивалях, где присутствует номинация «научно-популярный фильм»: «Мир знаний», «Форма жизни», «Человек и природа», «Кремний», «Наука и изобретения на

экране», ФАНК. В этих картинах преобладающими методами стали: наблюдение, интервьюирование, репортажная съемка (в интерьере и на натуре), использование кинохроники, закадровый текст (дикторский и авторский). Некоторые картины включали в себя небольшие эпизоды с анимационными персонажами («Кокколито. Танцующие над бездной», «Мумии возвращаются», «Вспышки света»), в том или ином количестве в фильмах была использована графика, а также материал, сгенерированный нейросетями («Идеи и технологии, меняющие мир»), где-то встречались образные постановочные кадры и эпизоды («Голоса Арктики», «Атомные энтузиасты», «Трогательные технологии»), которые авторы использовали в основном как метафоры и в качестве пролога и эпилога. От чистого документального метода отошли лишь два фильма из просмотренных: «Король Бакланов» Д. Разумниковой и «Голоса Арктики» И. Вдовина. Драматургия «Короля Бакланов» строится на *придуманной* истории о мальчике Андрее, который понимает язык птиц и хочет спасти их от истребления – эта история рассказывается за кадром от его лица. В основе фильма лежат документальные съемки и реальная история о бакланах, которых местные власти Бурятии разрешили отстреливать, считая, что бакланы уничтожают омуля (В Бурятии объявили охоту на бакланов // Аригус. 18 мая 2023. URL: <https://arigus.tv/news/ecology/132359-v-buryatii-obyavili-okhotu-na-baklanov/>). Протагонист в фильме не баклан и не орнитологи, пытающиеся решить проблему, а Андрей. Сочувствие зрителей к птицам дополняется сочувствием к мальчику. Зрители сопереживают вдвойне. Игровой прием, положенный на документальный материал, помогает поддерживать интерес к сюжету. В «Голосах Арктики» мы наблюдаем борьбу постановочных авторских приемов и непредсказуемого течения жизни, фиксируемого документальной камерой. Образные, игровые кадры, эффектно снятые в движении, с коптера и с постановочным светом, переплетаются с репортажными сценами из реальной жизни жителей Ямала, Ненецкого АО и Якутии. Мы бы назвали фильм художественным и отнесли его скорее к документальному кино, нежели научно-популярному в современном представлении (этнографические фильмы традиционно относились к научному виду кинематографа, как и фильмы о литературе и живописи; сегодня же под «научным кино» мы чаще понимаем фильмы о науке, ученых, научных исследованиях, а ничего этого в «Голосах Арктики» нет). Таким образом, можно сделать вывод о том, что сегодня под научным кино чаще понимаются документальные ленты о науке или антропологические фильмы, снятые документальной камерой. Это приводит к обеднению средств выразительности научного кино: молодые режиссеры зачастую не представляют, что научное кино может быть представлено во всем разнообразии жанров (от комедии и детектива до поэтического эссе), а также снято постановочными, игровыми методами.

Отметим, что автор придерживается традиционной классификации, в которой научное кино относится к отдельному виду кинематографа (наравне с игровым, анимационным и документальным) и разделяется на подвиды: научно-популярное (для широкой аудитории), экспериментальное или научно-исследовательское (фиксация экспериментов, фильмы для специалистов), учебное, научно-производственное. Такой точки зрения на кино в советское время придерживались киновед М. Власов (Власов 1976: 26), режиссеры В. Архангельский (Архангельский В. Мифы и искусство научного кино // Искусство кино. 13 октября 2023. URL: <https://kinoart.ru/cards/mify-i-iskusstvo-nauchnogo-kino>) и А. Згуриди, а также киновед И. Васильков (Васильков, Згуриди 1986: 6). Сегодня же в киносообществе чаще встречается употребление термина «научное кино» как синонима термина «научно-популярное» (Научное кино: вдохновение или достоверность // НИУ ВШЭ. 23 марта 2023. URL: <https://www.hse.ru/news/expertise/822403164.html>), а также встречается определение научного кино как жанра документального или как темы документального – «документальное кино о науке» (Наука в кино: как работает режиссер, что думает ученый, что видит зритель? // III Конгресс молодых ученых. URL: <https://adminka.rc.rcmedia.ru/sessions/kmu-2023-nauka-v-kino-kak-rabotaet-rezhisser-cto-dumaet-uchenyu-cto-vidit-zritel/about/>) – такое употребление терминов автор считает неверным. Протагонист документального фильма – человек, в то время как в фокусе научного кино – научное знание, технология и предмет исследования.

«Художественное» и «документальное» в научном кино

Словосочетания «художественное документальное кино» или «художественное научное кино» звучат необычно. Чаще встречается разделение фильмов на анимационные, документальные и художественные (под последними подразумеваются игровые картины). Однако термин «художественный» означает «относящийся к искусству» вообще (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=34601>). Значит, любой вид кинематографа как вид искусства предполагает наличие художественно-образного решения и авторского взгляда, а значит может называться художественным (конечно, если речь идет о кино, а не о телепрограмме или другом контенте, не относящемся к искусству). Режиссер научного кино Владимир Архангельский в 60-х годах XX века выпустил большую статью, где подчеркивал, что научно-популярное кино является художественным. Он даже называл разновидность такого кино *для широкого зрителя* «научно-художественным» (Архангельский В. Мифы и искусство научного кино // Искусство кино. 13 октября 2023. URL: <https://kinoart.ru/cards/mify-i-iskusstvo-nauchnogo-kino>). Семен Райтбурт, один из самых культовых режиссеров научного кино, снимал

свои картины («Математик и черт», «Что такое теория относительности?», «9 писем одного года») с известными актерами – Александром Кайдановским, Аллой Демидовой, Георгием Вициным. В архиве ЦНФ в личном деле режиссера написано: фильм «Что такое теория относительности?» положил начало «новому жанру художественно-публицистических фильмов, в которых глубокие фундаментальные научные идеи раскрываются в занимательной сюжетной форме» (Апостолов А. Эффект Райтбурта. Научно-популярный кинематограф Семена Райтбурта // Искусство кино. 16 ноября 2021. <https://kinoart.ru/texts/effekt-raytburta-nauchno-hudozhestvennyu-kinematograf-semena-raytburta>). Параллельно с Райтбуртом концепцию *научно-художественного* нарратива разрабатывал писатель, критик и популяризатор науки Даниил Данин. Он размышлял о «кентавре научности и художественности», о сложности соединения двух разных материй и о необходимости этого. «Как и научно-художественной литературе, научно-художественному кино труднее всего дается преодоление информационной природы материала. Научность обязывает. Надо сообщать сведения. Надо объяснять. Для этих глаголов художник должен находить в своем языке синонимы. Синонимы эстетического свойства: не объяснять, а показывать; не сообщать, а внушать... Можно спросить: а зачем преодолевать информационность? Да только затем, что она внеэмоциональна» (Данин 1982: 28). Размышляя о документальных и художественных методах в кино, режиссер Е. Загданский писал, что документальная стилистика вносит в научное кино ощущение правды и подлинности, но часто сопровождается потерей зрелищности (Загданский 1986). Граница между зрелищем и подлинностью, художественным миром и документальной реальностью постоянно двигается в научном кино то в одну, то в другую сторону. А так как задача научного кино – популяризация научного знания, которое не терпит излишних фантазий и упрощений, то тема «игровое / неигровое» часто становится предметом дискуссий. «Встреча науки с искусством на “территории” популяризации рождает разные типы образно-логических сплетений и сплавов. Они различаются формой взаимосвязи, степенью “дозировки” образных и логических элементов – это определяется особенностями содержания и задачи, которую преследует тот или иной тип фильма», – писал киновед М. Власов (Власов 1976: 27). Сегодня, как мы видим из анализа фильмов, в российском научном кино маятник сильно качнулся в сторону документалистики. Тем временем само документальное кино тоже развивается и видоизменяется: то заимствует черты игровых картин, то полностью отрицает постановку, отдавая предпочтение «жизни врасплох». Совсем недавно появился новый метод, который сочетает в себе игровые и неигровые приемы – постдок. На наш взгляд, при его удачной реализации этот метод может помочь расширить палитру художественных средств и в научном кинематографе.

Характеристика явления «постдок»

На самом деле постдок изначально – больше, чем просто метод. Это явление XXI века, феномен кинематографа, возникший на границе документального и игрового в эпоху постпостмодерна. Термин «постдок» ввела в киноведение Зара Абдуллаева. В книге «Постдок-2: Игровое / неигровое» она обсуждает его в интервью с режиссером Анатолием Васильевым. «Давай я прямо сейчас посмотрю в словаре, – отвечает Васильев. – Мне кажется, значения слов meta и post совпадают. Вот: meta – в переводе с греческого означает *после, за, через*. Пост – в переводе с латинского – это *позже, затем, вслед*. Метадок – как-то не скажешь, лучше postdoc» (Абдуллаева 2021: 14). В книге не встречается точного определения термина, это скорее исследование границы между игровым и неигровым и разговор о восприятии понятия «документальное кино», которое все время меняется. Мы считаем, что постдок мог появиться только в эпоху постправды. Постправда (post-truth) – «обстоятельства, при которых объективные факты оказывают меньшее влияние на формирование общественного мнения, чем обращение к эмоциям и личным убеждениям» ('Post-truth' named word of the year by Oxford Dictionaries // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/15/post-truth-named-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries>). Такое определение дает Оксфордский словарь. Его редакторы подчеркивали, что использование этого слова выросло на 2000 % в 2016 в контексте президентских выборов в США и референдума в Великобритании. Эпоха постправды – это «такое состояние, при котором невозможно обнаружение истины» (Серкова Н. Что-то где-то рядом // Искусство кино, 2023. № 1-2. С. 116), – приходит к выводу философ Наталья Серкова. Постправда требует выработки нового языка, в том числе киноязыка. Один из примеров – это постирония (мы считываем шутку, но не можем понять, действительно ли это шутка или нужно воспринять ее всерьез). Без сомнений постдок заимствовал черты постправды.

Термином «постдок» сегодня обозначают фильмы, соединяющие игровые и неигровые приемы. В среде документалистов иногда произносят «постдок» в пренебрежительном оттенке, имея в виду фильм, выдающий себя за документальный, но снятый методом игрового несмотря на то, что постановочные кадры в документальном кино постоянно встречаются в истории кинематографа. Роберт Флаэрти во время съемок «Нанука с Севера» (1922 г.) просил героя повторить свои будничные действия на камеру. Луис Бунюэль чередовал документальные кадры с игровыми в картине «Земля без хлеба» (1933 г.), чтобы сцены нищеты в Испании вызвали больше эмоций. В «Замках на песке» (1968 г., реж. А. Видугирис, Я. Бронштейн) также использовались методы провокации и постановки. Сегодня таких методов не становится меньше.

Говоря о современном кино, киновед А. Трухина справедливо замечает, что «очевидны такие особенности современного документального кино, как его усиливающееся тяготение к постановочности» (Трухина 2020: 5). Организация событий в кино помогает как драматургии фильма, так и производству: зачастую бюджетов неигрового кино не хватает на то, чтобы позволить длительное наблюдение за героями, и тут на помощь приходит провокация. К примеру, во время съемок научно-популярного фильма «Чип внутри меня» мы не могли ждать, когда у героя фильма Родиона Чемонина сядет аккумулятор его нейростимулятора (это происходит не чаще, чем раз в полгода), поэтому мы попросили Родиона отключить стимулятор самому, чтобы зафиксировать состояние героя без стимуляции и реакцию окружающих. Другую героиню – Яну Линкевич – мы попросили подготовить текст о ее нейростимуляторе в жанре «стенд ап» и организовали выступление в университете. Это нужно было и для раскрытия характера героини, и для того, чтобы в фильме появились комедийные элементы. Здесь методы документального и научного кино совпали.

Говоря о документальном методе, нельзя не затронуть тему специфики самого документального кино и его отношений с реальностью. Наверное, невозможно найти исследователей, которые бы утверждали, что документальное кино равно реальности. Майя Туровская писала, что понятие «документальный» означает не столько равенство изображения действительности, сколько *ощущение достоверности* (выделено нами – Ю. К.), возникающее у зрителя в процессе восприятия (Туровская М. Жизнь в форматах самой жизни: Майя Туровская о феномене документальности // Искусство кино. 7 марта 2019. URL: <https://kinoart.ru/texts/zhizn-v-formah-samoj-zhizni-maia-turovskaya-o-fenomene-dokumentalnosti>). Киновед Г. С. Прожико в предисловии к книге «Концепция реальности в экранном документе» пишет о том, что восприятие зрителя активно избирательно, а не пассивно, а значит понятия «правда» и «достоверность» пластичны (Прожико 2004). На наш взгляд, понятие «достоверность» может быть применимо к любому виду кино, не только к документальному и научному. «Достоверный» означает «верный, не вызывающий сомнений» (Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=7080>). Например, зритель верит в созданный сценаристом фантазийный мир, это является одним из условий восприятия кинофильма. Философ и поэт Сэмюэл Кольридж в 1817 году предложил термин *suspension of disbelief* (намеренное подавление недоверия). Он писал, что если автор насытит вымышленную историю человеческим интересом и подбодит истины, то читатель примет условность и приостановит свое недоверие (Медведев А. Швы реальности. Мокьюментари как жанр и как принцип // Искусство кино. 2023. № 1-2. С. 31). Кинокритик Алексей Медведев, продолжая эту мысль, говорил, что эффект искусства базируется как раз на уходе от себя в параллельный мир; зритель погружается в него, доверяя вымыслу и забывая о себе (Медведев А. Швы реальности. Мокьюментари как жанр и как принцип // Искусство кино. 2023. № 1-2. С. 32). В случае с документальным кино зритель изначально склонен доверять автору, потому что верит, что перед ним реальные события. Эпоха постправды отличается именно тем, что мы перестаем доверять экранному документу. Мы вдруг задумываемся, действительно ли герой Флаэрти ловит рыбу или лишь имитирует это действие? Все это порождает новые эстетические переживания, которые являются одним из маркеров постдока (Постдок. О новом термине // Искусство кино. январь 2012. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2012/01/n1-article3>).

С другой стороны, игровому кино тоже свойственно внимание к достоверности кадра. «Определяя метод, которым снята первая картина Эйзенштейна “Стачка”, многие критики и исследователи прибегают к термину “документальный”» (Прожико 2004), – писала киновед Г. С. Прожико. Документальную стилистику в игровом кинематографе использовали братья Дарденны: например, в «Розетте» камера «подсматривает» за жизнью героини. Ларс фон Триер в 1995 году выпустил манифест «Догма 95», в котором прокламировал в игровом кино отказ от реквизита, декораций, вертикального монтажа, искусственного освещения, штатива, жанровых приемов и авторской точки зрения (Цыркун Н. Догма 95. Манифест // Искусство кино. 13 марта 2020. URL: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest>). Все это должно было помочь создать ощущение максимального правдоподобия. Кстати, такой же метод работы, но с неигровым кино практиковала в киношколе Марина Разбежкина. «У нас пять основных правил. Во время съемок: отказ от штатива, трансфокатора и прямого интервью. Во время монтажа: отказ от закадрового текста и музыки», – рассказывала Разбежкина (Разбежкина М. Метод Разбежкиной: Приглашение к разговору // Сеанс. 30 июля 2018. URL: <https://seance.ru/articles/razbezhkina-metod/>).

В игровом кино также существует и жанр мокьюментари – «псевдодокументальное» кино. Режиссеры снимают игровой фильм в документальной стилистике, и порой довольно сложно отличить, реальная перед нами история или разыгранная актерами. В 2005 году мокьюментари «Первые на луне» Алексея Федорченко внезапно получил приз за «лучший документальный фильм» программы «горизонт» Венецианского фестиваля. Итак, постановочные приемы в неигровом кино, так же как документальные в игровом, существовали всегда. Почему же появился постдок?

Считается, что толчком к возникновению постдока стало 11 сентября 2001 года. Трагедию этого дня очень точно проанализировал и осмыслил режиссер Виктор Косаковский, назвав ее поворотным моментом

в истории: «Спустя месяц после событий 11 сентября я приехал в Нью-Йорк. Там у меня неподалеку друг от друга живут два хороших знакомых. Башни-близнецы были видны прямо из окон. И я спросил одного из них: “Что ты делал в этот момент? Где ты был?” – “Я был дома». – “А что ты делал?” – “Смотрел телевизор”. Черт знает что. По-моему, это надо написать в рамочке и повесить на какую-нибудь одну большую всемирную стену, чтобы человечество задумалось. Он мог смотреть в окно. И мог это видеть. Но он не смотрел. Он смотрел в телевизор. Вот это я называю «поворотным моментом в истории человечества»: когда реальность на экране становится более реальной, чем та, настоящая, “объективная”» (Абдулаева 2021: 245). Журналистка RTVI Лиза Каймин через много лет делилась впечатлениями от этой прямой трансляции: «Проходит какое-то время, и тут начинает рушиться первая башня. Женя меня спрашивает: “Что, что, что, что происходит? Рассказывай!”. Я говорю: “Ты представляешь, сейчас показали спецэффект, как могла бы рухнуть одна из башен”. То есть мне даже в голову не пришло, что это происходит по-настоящему» (Теракты 11 сентября, после которых в Америке все изменилось // Однажды в Америке. URL: <https://youtu.be/Fuocgp4kEg0?si=UYx76Y1F-kDm8dD3>). Исследователь Д. Смолев замечает, что в результате этой трагедии «высвободилось то огромное эстетическое пространство, что заключено между “постановочным” и “невывымышленным”» (Смолев 2015: 104) Это пространство, без сомнений, требовало и художественного осмысления.

Нельзя также не заметить, что эпоха постправды совпала с развитием Искусственного интеллекта, который сегодня широко применяется в кинематографе как творческий прием и технология. В качестве последней он существует уже давно: с помощью ИИ можно улучшать качество звука и изображения. Резкое возрастание интереса к ИИ в последние годы можно связать с появлением нейросетей. Исследователи С. Г. Давыдов, А. В. Замков, М. А. Крашенинникова, М. М. Лукина подчеркивают, что дискуссия об ИИ оживилась в середине 2023 года, благодаря технологиям Lensa, ChatGPT, Midjourney (Давыдов, Замков, Крашенинникова, Лукина 2023: 7). Ранее внимание общества привлекла технология DeepFake, позволяющая заменять лица людей на видео. В качестве примера исследователь И. В. Зуйков приводит образ Жоржа Милославского (актер Л. Куравлев), воссозданный в рекламе сервисов Сбера (Зуйков 2022: 70). Исследователи А. А. Елистратова и Д. С. Киселева отмечают развитие Искусственного интеллекта именно в творческих процессах, а А. А. Морозова и С. Н. Попова предлагают делить процессы на творческие (создание нового в сфере искусства) и интеллектуальные (вычислительные и прогностические инструменты) (Морозова, Попова 2021: 43). Сегодня, с одной стороны, ИИ уже незаменимый помощник в кинопроизводстве – с его помощью создаются тексты, сценарии и образы, подбираются референсы, воспроизводится речь, с другой, нам все сложнее отличить реальное изображение от мастерски созданного с помощью нейросетей. Интересно (и еще не исследовано) восприятие зрителями такого изображения именно в научных и документальных фильмах, ведь зритель привык, что в их основе – подлинная реальность. Кино изначально возникло как «феномен достоверности», и этот эффект усилился с появлением телевидения (Кириллова 2020: 9). М. Мясникова и А. Трухина отмечают, что на всем протяжении XX века документальное кино выступало как прямой ретранслятор реальности (Мясникова, Трухина 2020: 93). Какую реальность транслирует кино сегодня, и в чем ее специфика? На этот вопрос еще предстоит отвечать исследователям, и этот аспект тоже нужно учитывать при анализе современных фильмов.

«Постдок» не получил широкого анализа ни в кинематографической, ни в научной среде. Понимание этого термина сегодня сузилось до сочетания игровых и неигровых приемов в кино. Мы бы определили постдок как один из режиссерских методов работы в документальном и научном кино XXI века, соединяющий игровые и неигровые приемы и учитывающий современное зрительское восприятие, на которое повлияли такие феномены как постправда, распространение искусственного интеллекта, появление фейков, развитие технологий. Его отличие от мокьюментари в том, что в основе мокьюментари лежит придуманная история, а в основе постдока – документальная реальность. В поле нашего внимания постдок попал, когда мы анализировали результаты работы Лаборатории научного кино 2.0 и внезапно обнаружили, что именно метода постдока придерживались режиссеры Лаборатории, снимая свои экспериментальные научные фильмы. Непредвиденные результаты работы Лаборатории подтолкнули нас к данному исследованию: анализу сочетания документальных и постановочных методов в научном кино, феномена «постдок» и научных фильмов, снятых в этой стилистике.

Анализ фильмов киноальманаха «День открытых дверей»

Альманах «День открытых дверей» (76 мин.) был создан в Лаборатории научного кино 2.0, где режиссеры работали над научными картинками с упором на жанровые решения. Художественным руководителем проекта была автор данной работы. Альманах состоит из 7 короткометражных фильмов: PHOENIX (5:30 мин., реж. Ксения Казазаева), «Ситуация: борщевик!» (13:30 мин, реж. Ольга Домовцева), «Время еще есть» (10 мин., реж. Полина Свеженцева), «Супермуха» (10 мин., реж. Артур Сухонин), «Н₂е смотри н₂а н₂ефть» (10 мин., реж. Денис Данилов), «Проект {carondura}» (10 мин., реж. Константин Землянский), «Город засыпает» (12:20 мин., реж. Александра Шишова).

Во время работы мы много внимания уделяли жанрам, но почти не касались методов (у всех режиссеров было профессиональное режиссерское образование, поэтому ставилась задача не учить снимать кино, а найти новые подходы к научному кино). Для нас оказалось неожиданностью то, что большинство режиссеров для реализации сценариев выбрали либо полностью, либо частично постановочный метод. При этом картины нельзя назвать игровыми. Интересно, что одни фильмы вполне укладывались в привычные представления о кино, существующем на стыке игрового и неигрового, другие требовали более сложного, непривычного восприятия. Единственной картиной, снятой чистым документальным методом (правда, для съемок ученые специально провели эксперимент) оказалась «H₂e смотри n₂a n₂ефть» Д. Данилова. Режиссер выстроил интригу на монтаже, создав напряжение паузами, рапидом и образными кадрами. Денис объяснил, что ему хотелось меньше использовать «домашних заготовок», а просто прийти в лабораторию, чтобы попасть в тот самый момент, когда они делают там один из ключевых своих опытов и не знают, он получится или нет. И вместе с ними это пережить» (Голубчиков А. Денис Данилов: будь как Нолан! // Filmz.ru. Настоящее кино. 8 февраля 2024. URL: https://filmz.ru/pub/2/35380_1.htm). Все остальные режиссеры склонились к заранее продуманной постановке.

Показы киноальманаха были приурочены ко Дню российской науки и прошли на 82 площадках по всей стране: в кинотеатрах, библиотеках, школах, вузах, домах культуры, креативных пространствах, а также в академгородках с участием ученых. С целью анализа зрительского восприятия мы попросили киноклубы, которые активно работают со своей аудиторией, провести анкетирование. Онлайн-анкетирование было выбрано для того, чтобы охватить максимально разнообразную аудиторию (в разных городах, разного возраста, образования). Цель была: не менее 150 анкет. В результате мы получили 239 ответов. Анкетирование также помогло нам составить представление о целевой аудитории фильмов. Респонденты распределились следующим образом: 72,8 % – женщины, 27,2 % – мужчины; до 18 лет – 10 %, 18–25 лет – 46,9 %, 25–30 лет – 7,5 %, 31–35 – 9,6 %, 35–40 – 9,6 %, 41–45 – 7,1 %, 45–50 лет – 3,8 %, 51–60% – 4,2 %, старше 60 – 1,3 %. Заметим, что возрастное ограничение альманаха – для зрителей старше 12 лет. Выпуская фильм, мы ориентировались на целевую аудиторию – 12–25 лет, по результатам анкетирования она заняла 56,9 % от всей аудитории. Образование респондентов: два и более высших – 6,7 %, высшее – 36,4 %, неоконченное высшее – 16,7 %, среднее – 36,8 %, ученая степень кандидата / доктора наук – 3,3 %. В анкете мы использовали открытые вопросы, подталкивая зрителей выразить свое мнение, проанализировать увиденное. Мы исходили из того, что зритель предпочитает жанровое кино, а среди жанров – комедию, триллеры, драму и детектив (Кино: жанровые предпочтения горожан // Приморский научно-исследовательский центр социологии и гражданских инициатив. 2017. URL: <https://primnic.ru/analitika/obshchestvo/kino-zhanrovye-predpochteniya-gorozhan/>, Круковская А. Рейтинг наиболее понравившихся кинозрителям отечественных фильмов и жанровые предпочтения // ProfiCinema. 2009. URL: <https://www.proficinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=62535>, Панельное исследование кто и как смотрит кино в России: мониторинг предпочтений и социально-демографических характеристик российской киноаудитории // Невафильм. 2013. URL: https://research.nevafilm.ru/public/research/Reports/Monitoring/cinemagoers2013_3.pdf). Мы предполагали, что среди представленных фильмов зрители особо выделяют фильмы с ярко выраженными жанровыми признаками: комедии «Город засыпает...» и «Ситуация: Борщевик!», фильм «Суперуха», жанр которого режиссер определил как постапокалипсис, и детектив «Проект {carondura}». В результате обработки анкет мы получили следующие результаты. Средний балл оценки альманаха: 8,56 (по десятибалльной системе). Фильмы, которые произвели наибольшее впечатление: «Город засыпает...» (69 голосов), «Суперуха» (59 голосов) и «Ситуация: Борщевик!» (49 голосов). Некоторые зрители отмечали, что «Борщевик» «веселый» и «круто снят» (визуальным референсом режиссера были фильмы Уэса Андерсона). А «Суперуха» поражает в основном темой голода и видом личинок (неприятно смотреть). В фильме про рисовую шелуху зрители отмечали комедийные элементы, цельность всего произведения и интересную тему (мало кто задумывается о проблемах утилизации рисовой шелухи). Отметим, что цельность картины – во многом заслуга заранее написанного сценария и постановки. Меньше всего баллов набрали фильмы «Проект {carondura}» (5) и «H₂e смотри n₂a n₂ефть» (9). Поэтическое эссе «Время еще есть» получило 36 голосов, а РНОENIX – 21 голос. В целом наши ожидания оправдались: чем больше были выражены жанровые признаки в фильме, тем чаще зрители указывали его как понравившийся и производящий впечатление. Не оправдались ожидания от фильма «Проект {carondura}». Вероятно, это связано с тем, что режиссерское решение предполагало не чистый жанр, а скорее игру в жанр, и такой формат подачи оказался непонятен зрителю.

Довольно сложно определить вид этого фильма. На первый взгляд, он мог быть и игровым, и документальным, и мокьюментари. Во время съемок ученые в кадре выполняли режиссерские задачи, ни один кадр не был «подсмотрен». Мы волновались за этот проект, потому что ученые – не актеры, и их игра могла быть неорганична, фальшива. Но в итоге у К. Землянского получился фильм, в котором мы увидели все атрибуты детектива: затемненную комнату для допросов; монологи ученых, которые

пишутся на диктофон и снимаются на камеру; место сбора «улик» (поле, в котором исследователи собирают растения); доску с фотокадрами и записками. Вот как рассказал К. Землянский о визуальных референсах картины на заседании Круглого стола «Научное кино как вид искусства»: «Жанр детектива созвучен самой сути исследования ребят, назовем это “преследованием вслепую”. Первое, что пришло в голову, – это первый сезон “Настоящего детектива”, с его ложным ощущением достижения цели, повествованием внутри повествования. Второй референс – “Семь” Д. Финчера. Там много интерьерных сцен, и героям как будто тесно внутри пространства. А специфика работы Вики и Никиты – ученых, с которыми мы создавали фильм – предполагает в основном лабораторные исследования. Вот так, на стыке двух этих работ создавался визуальный код фильма «Проект {carondura}» (Лаборатория научного кино 2.0 // ВКонтакте. 1 февраля 2024. URL: https://vk.com/wall-104364106_1185). Ученые ведут расследование: изучают грибок, уничтожающий морковь, и штамм, который мог бы противостоять ему. Детектив в этом фильме – лишь игровая форма, и к эмоциям, которые обычно сопровождают этот жанр (интерес, ожидание развязки), добавляется ирония. Сам режиссер иронизирует над детективной подачей, он погружает зрителя в *игру* с жанром. Фильм получился самым сложным по восприятию, что, вероятно, отразилось на зрительской оценке (последнее место). Картина вызывает сложное эстетическое переживание: мы видим и реальность, и художественные приемы, мы чувствуем и иронию в подаче материала, и серьезное отношение к содержанию. После первого просмотра фильмов художник и режиссер Ольга Перетяткова написала: «Важно разделять достоверность смысловую и событийную. Если мы говорим про научное кино, то берем на себя ответственность за неприкосновенность научной достоверности. А событийную мы часто форсируем, придумываем, изощренно манипулируем временем и той самой реальностью». Сюжет – это компоновка событий в картине. Землянский реконструирует события жизни ученых: вот они едут в поле, вот проводят опыты в Лаборатории, вот они размышляют. И эта событийность сжата во времени.

Время сжато и в картине «Время еще есть» Полины Свеженцевой. От фильма про наступление пустыни на жилые районы можно было ожидать медитативного повествования, сама фактура диктовала его: пейзажи Калмыкии, закаты, пески. Но режиссер предпочла динамичный монтаж, она не дает зрителю всматриваться, ведет активное повествование. Жанр фильма – поэтическое эссе. Тихая интонация автора за кадром заставляет вслушиваться. Картина завораживает. У зрителя она вызывает противоположные реакции: «восторг», «слишком много автора в кадре», «плохо выражена мысль и посыл», «очень красиво снят», «впечатлили съемки фильма про пустыни», «не действует ни на эмоциональном, ни на визуальном уровне», «слабая работа», «самый красивый».

В фильме «Супермуха» режиссер А. Сухонин соединил документальное интервью с ученым и научное исследование с фантазиями о будущем. Две стороны разграничены, зритель не может в них запутаться. Придуманный мир существует для того, чтобы показать, для чего в будущем может пригодиться работа исследователей: на Земле голод, и нужно решить проблему питания. В реальности мы наблюдаем за работой ученых по выращиванию «супермухи», а именно личинок мухи «Черная львинка», белок которых уже сейчас используется в кормах для животных. Герой фильма – Степан Болдырев, младший научный сотрудник Сколтеха – никого не играет, демонстрирует личинок и оборудование, фантазийный мир сделан с помощью четырех нейросетей, а у зрителей возникает вопрос: насколько эта реальность может быть реальна? «Недалекое будущее. На Земле наступил экологический кризис в результате глобального потепления и истощения ресурсов», – так начинается фильм. Фраза вызвала обсуждение во время просмотра черновых работ в Лаборатории. Сергей Ивашко, глава пресс-службы Химфака МГУ имени М. В. Ломоносова, настаивал на том, что к словам про экологический кризис нужно добавить «представьте...», чтобы звучало, как предположение, а не утверждение. «Тогда исчезнет кинематографическая игра с тем, что вроде бы это док, а вроде бы фантастика. Он хочет строгую науку, а я хочу кино», – не согласился режиссер.

Фильм Phoenix о перовскитных солнечных элементах решен в черно-белой гамме. «Есть черное и белое, и ты воспринимаешь это не как реальность, в которой ты сейчас находишься, а как отдельный мир. Я считаю, что черно-белое кино – все равно цветное, потому что там есть градации серого, и с этим надо работать, как с цветным кино, это еще Эйзенштейн говорил», – рассказывала на круглом столе по научному кино режиссер и оператор Ксения Казазаева о своем художественном решении (Круглый стол «Научное кино как вид искусство» // Лаборатория научного кино 2.0. URL: https://vk.com/id796397?z=video-104364106_456239104%2Fp1_-104364106_2). В первой половине фильма ученые говорят об экспериментах и повторяют свои будничные действия с фотоэлементами, а во второй части выходят за рамки обыденного и делают то, что по сюжету нужно режиссеру: например, бегут по лестнице вслед за придуманным (созданным графикой) Фениксом, который символизирует возрождение деградировавшей в первой части фильма батарейки. Сочетание игрового и неигрового в этом фильме гармонично, о нем не думаешь во время просмотра фильма, потому что режиссер с первых секунд погружает нас в новый мир, в созданную им реальность. Те зрители, которые выбрали картину как понравившуюся, отмечали художественную, визуальную составляющую, а также философский подтекст.

Много обсуждений после показов Альманаха вызвал фильм А. Шишовой «Город засыпает...» (занявший первое место) о проблеме утилизации рисовой шелухи, которую должен решить химик Роман Новоторцев. Режиссер выбрала игровой метод, написала сценарий, создала раскадровку, придумала образы и художественное решение: например, ученого преследует галлюцинация в виде бесконечно сыплющейся отовсюду рисовой шелухи. В кульминации Роман садится на ступенях МГУ, опирается на памятник Менделееву и засыпает. Видит во сне Менделеева, а, проснувшись, уже точно знает, что делать с рисовой шелухой: обуглить. На научно-практической конференции «Видеть и/или знать» киновед М. Безенкова сказала, что в научном кино ее тревожат «очевидные интернет-анalogии – с Ньютоном, с Менделеевым, <...> котики и заигрывание со зрителем, которого надо уважать. В первую очередь зрителя надо уважать. Не пытаться ему подсунуть погремушку, если он уже совершеннолетний, а разговаривать с ним на одном языке» (Научно-практическая конференция «ВИДЕТЬ И/ИЛИ ЗНАТЬ» // Форма Жизни. 2023. URL: https://vk.com/video-213626850_456239025?t=2h40m26s).

Является ли появление Менделеева в фильме Шишовой заигрыванием со зрителем? В эпоху постправды информация воспринимается, только если она обладает особым мемокодом, – пишет С. В. Чугров, ссылаясь на Докинза и Бодрийяра: «Значимость для масс, по Бодрийяру, определяется зрелищностью в широком значении. Именно поэтому постправда стремится эпатировать аудиторию и прибегает к тому, что Михаил Бахтин называл “карнавальностью”, вообще присущей постмодерну» (Чугров 2017). Вот и сон ученого Новоторцева с участием Менделеева – это «карнавальность», маскарад, пародия. Во сне мимо сидящих на парапете фонтана ученых проезжает девушка на велосипеде. На словах Менделеева «моя главная идея пришла ко мне именно во сне» девушка протягивает Новоторцеву таблицу Менделеева, которую мы воспринимаем сейчас как мем, и тут возникает постирония: мы не можем до конца понять, автор шутит или серьезен? Ведь, с другой стороны, сцена наполнена искренностью, которая подчеркивается операторскими приемами: использованием ручной, документальной камеры и съемками сна на протяжении одного двухминутного кадра, без монтажных склеек.

Мы специально не задавали зрителям вопросы по поводу документальных и постановочных методов, потому что сама постановка вопроса влияет на восприятие. Никто из зрителей не написал в комментариях ничего по поводу игрового и не игрового. Судя по всему, методы не попадают в фокус зрительского восприятия. Стоит отметить комментарий «не очень понравилась игра актеров» (в фильме про борщевик) – зрительница не задумалась о том, что в фильме не было актеров. Чаще всего зрители обращали внимание на собственные эмоции и ощущения («до мурашек!», «задел», «противненько смотреть на личинок», «мерзкая мне тема», «с удовольствием посмотрел», «слишком пугающе», «было скучно», «жизнеутверждающий фильм», «в каждом фильме что-то удивило», «эмоционально впечатлил» и т. д.), а затем на сюжет и понимание картин («актуальные проблемы», «не совсем понял...», «не понравилось, когда умерли батарейки», «один фильм был не очень понятен», «Менделееву не снилась таблица», «неясно, будет ли применяться научное решение на практике», «сложно понять суть исследования», «виды личинок круто сочетаются с вопросом: а готов ли я их сам есть?»). Семь человек подчеркнули свою неприязнь к движению «Атнборщевик», представитель которого предстал в картине как ярко выраженный антагонист, и эта эмоция была связана в первую очередь с сюжетом: «не понимает своей выгоды сотрудничества с учеными», «не пыталась найти компромисс», «пассивная агрессия женщины», «не понравился баттл между учеными и представителями движения», «не понравился конфликт»).

Выводы

В рамках данного исследования мы проанализировали современные научно-популярные фильмы с точки зрения использования режиссерами игровых и документальных приемов, рассмотрели такое явление и метод сочетания игровых и неигровых приемов, как «постдок», и выявили, что стилистика постдока сегодня свойственна не только документальным, но и научным картинам, в особенности если кино имеет выраженные жанровые признаки. Мы также пришли к следующим выводам:

1) большинство современных научных фильмов режиссеры создают с помощью приемов и методов документалистики; вероятно, это и приводит к тому, что научное кино сегодня относят то к виду, то к жанру документального;

2) смелое сочетание игровых и документальных методов может удовлетворять требованиям как выразительности и художественности, так и отражения объективной реальности;

3) сравнивая различные научно-популярные фильмы, зритель отдает предпочтение тем из них, которые созданы в понятных ему форматах и жанрах;

4) во время оценки фильмов зритель не рефлексировал по поводу постановочных и документальных методов, а большее внимание обращает на свою эмоциональную реакцию.

Список источников

- Абдуллаева З. Постдок-2: Игровое / неигровое. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 704 с.
- Васильков И. А. Искусство кинопопуляризации. Очерки теории научно-популярного кино. Москва : Искусство, 1982. 350 с.
- Васильков И. А., Згуриди А. М. Эстафета познания // Научное кино в СССР. Москва : Московская редакция В/О «Союзинформкино», 1986. С. 6–13.
- Власов М. «Виды и жанры киноискусства». Москва : Знание, 1976. 112 с.
- Давыдов С. Г., Замков А. В., Крашенинникова М. А., Лукина М. М. Использование технологий искусственного интеллекта в российских медиа и журналистике // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10: Журналистика. 2023. № 5. С. 3–21.
- Данин Д. А все-таки оно существует! Критические размышления о научно-художественном кино. Москва : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982. 44 с.
- Девликамова Э. А. Документальный фильм: концепция жанра // Культурная жизнь юга России, 2019. № 2 (73). С. 102–104.
- Загданский Е. П. Осознание цели // Научное кино в СССР. Москва : Московская редакция В/О «Союзинформкино», 1986. С. 14–29.
- Зуйков И. В. Особенности использования искусственного интеллекта в кинематографе и медиаиндустрии // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14, № 4 (54). С. 65–77.
- Кириллова Н. Б. Аудиовизуальная культура как синтез реального и виртуального // Аудиовизуальная платформа современной культуры. Материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницких чтений). Отв. ред. Н. А. Симбирцева, науч. ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург, 2020. С. 7–14.
- Киселева Ю. И., Мясникова М. А. Жанровые решения в современном научно-популярном кино: опыт практического применения // Известия Уральского федерального университета, 2023. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. Т. 29, № 4. С. 40–49.
- Макаров Н. В., Еременко Е. Д. Метод эксперимента в драматургии научно-популярного фильма // Вестник СПбГИК. 2021. № 3 (48). С. 25–31.
- Морозова А. А., Попова С. Н. Феномен искусственного интеллекта в современной науке: понятие, векторы и проблемы применения в сфере массмедиа // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2021. № 4 (42). С. 41–52. <https://doi.org/10.47475/2070-0695-2021-10405>.
- Мясникова М. А., Трухина А. В. Проблема существования документального кино в цифровую эпоху. // Аудиовизуальная платформа современной культуры. Материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницких чтений). Отв. ред. Н. А. Симбирцева, науч. ред. Н. Б. Кириллова. Екатеринбург, 2020. С. 92–97.
- Прожиго Г. С. Концепция реальности в экранном документе. Москва : ВГИК, 2004. 454 с.
- Смолев Д. Д. Кинематографическая территория «постдок» // Ежеквартальный альманах РАТИ-ГИТИС «Театр. Живопись. Кино. Музыка». 2015. № 4. С. 101–118.
- Трухина А. В. «Наша жизнь – это поезд...»: про авторов и героев документального кино. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2020. 185 с.
- Чугров С. В. Post-truth: трансформация политической реальности или саморазрушение либеральной демократии? // Полис. Политические исследования. 2017. № 2. С. 42–59.

References

- Abdullaeva, Z. (2021). *Postdok-2: Igrvoye / neigrovoye* [Postdoc-2: Fiction / Non-fiction]. Moscow: New Literary Review. 704 p. (In Russ.).
- Vasilkov, I. (1982). *Iskusstvo popularizacii. Ocherki teorii nauchno-popularnogo kino* [The art of film popularization. Essays on the theory of popular science cinema.] Moscow: Iskusstvo. 350 p. (In Russ.).
- Vasilkov, I. & Zguridi, A. (1986). Estafeta poznaniya [Knowledge Relay]. *Nauchnoe kino v SSSR* [Science cinema in USSR]. Moscow: «Soyuzinformkino». 6–13. (In Russ.).
- Vlasov, M. (1976). *Vidi I zhanry kinoiskusstva* [Types and genres of cinema] Moscow: Znanie. 112 p. (In Russ.).
- Davidov, S. G., Zamkov, A. V., Krashenninnikova, M. A. & Lukina, M. M. (2023). Ispolzovanie tekhnologii iskusstvennogo intellekta v rossiyskikh media I zhurnalistike [Use of artificial intelligence technologies in Russian media and journalism]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Ser.10: zhurnalistika*, 5. 3–21. (In Russ.).
- Danin, D. (1982). *A vse-taki ono sushhestvuet! Kriticheskie razmishleniya o nauchno-hudozhestvennom kino* [And yet it exists! Critical reflections on scientific and artistic cinema]. Moscow, 1982. 44 p. (In Russ.).
- Devlikamova, E. A. (2019). Dokumentalnyi film: koncepciya zhanra [Documentary film: genre concept]. *Kulturnaya zhizn yuga Rossii*, 2 (73). 102–104. (In Russ.).
- Zagdanskiy, E. P. (1986). Osoznanie tseli [Sense of Purpose]. *Nauchnoe kino v SSSR* [Science cinema in USSR]. Moscow: «Soyuzinformkino». 14–29. (In Russ.).
- Zuykov, I. V. (2022). Osobennosti ispolzovaniya iskusstvennogo intellekta v kinematografe I mediaindustrii [Specific Aspects of Using Artificial Intelligence in Film and Media Industry]. *Vestnik VGIK*, 4 (54), T. 14, 65–77. (In Russ.).
- Kirilova, N. B. (2020). Audiovisualnaya kultura kak sintez realnogo I virtualnogo [Audiovisual culture as a synthesis of the real

and the virtual]. *Audiovisual platform of contemporary culture. Proceedings of the International scientific conference (within the framework of the XV Kolosnitsyn readings)*. Responsible editor N. A. Simbirtseva, scientific editor N. B. Kirillova. 7–14. (In Russ.).

Kiseleva, Y. & Myasnikova, M. (2023). Zhanrovie resheniya v sovremennom nauchno-popularnom kino: opit prakticheskogo primeneniya [Genre Solutions in Contemporary Popular Science Cinema. Experience of Practical Application]. *Izvestiya Uralskogo federalnogo Universiteta. Ser. 1: Problemi obrazovaniya, nauki i kulturi*, t. 29, 4. 40–49. (In Russ.).

Makarov, N. V. & Eremenko, E. D. (2021). Metod eksperimenta v dramaturgii nauchno-popularnogo filma [The method of experiment of the drama of popular science film]. *Vestnik SPBGIK*, 3 (48). 25–31 (In Russ.).

Morozova, A. A. & Popova, S. N. (2021). Fenomen iskusstvennogo intellekta v sovremennoy nauke: ponyatie, vektori i problem primeneniya v sfere massmedia [The phenomenon of artificial intelligence in modern science: concept, vectors and problems of application in the sphere of mass media]. *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya*, 4 (42). 41–52. <https://doi.org/10.47475/2070-0695-2021-10405>. (In Russ.).

Myasnikova, M. A. & Trukhina, A. V. (2020). Problema sushestvovaniya dokumentalnogo kino v thifrovuyu epokhu [The documentary film's existence problem in the digital age]. *Audiovisualnaya platforma sovremennoy kulturi. Materiali Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (v ramkah XV Kolosnitsynskikh chteniy)*. Otv. Red. N. A. Simbirtseva, nauch. Red. N. B. Kirillova. 92–97. (In Russ.).

Prozhiko, G. (2004). *Koncepciya realnosti v ekrannom dokumente* [Reality concept in screen document]. Moscow, VGIK. 454 p. (In Russ.).

Smolev, D. D. (2015). Kinematograficheskaya territoriya “postdoc” [“Postdoc” cinematographic space]. *Ezhekvartalniy almanakh RATI-GITIS “Teatr. Zhivopis. Kino. Musika”*, 4. 101–118. (In Russ.).

Trukhina, A. (2020). “Nasha zhizn – eto poezd...”: pro avtorov i geroev dokumentalnogo kino [“Our life is a train...”: about the authors and protagonists of documentary films]. Ekaterinburg: Ekaterinburg Academy of Contemporary Art, 185 p. (In Russ.).

Chugrov, S. (2017). Post-truth: transformatsiya politicheskoy realnosti ili samorazrushenie liberalnoy demokratiy? [Post-truth: transformation of political reality or self-destruction of liberal democracy?]. *Polis. Politicheskiye issledovaniya*, 2. 42–59. (In Russ.).

Информация об авторе

Ю. И. Киселева – соискатель степени кандидата филологических наук кафедр периодической печати и сетевых изданий Уральского федерального университета (г. Екатеринбург), режиссер, продюсер документального и научного кино, художественный руководитель проекта «Лаборатория научного кино 2.0», член Союза кинематографистов РФ

Information about the author

Yulia I. Kiseleva – candidate for the degree of candidate of philological sciences at the departments of periodical press and online publications of the Ural Federal University (Yekaterinburg), director, producer of documentary and scientific films, artistic director of the project “Laboratory of scientific cinema 2.0”, member of the Union of Cinematographers of the Russian Federation

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 11.04.2024; одобрена после рецензирования 11.08.2024; принята к публикации 12.08.2024.

The article was submitted 11.04.2024; approved after reviewing 11.08.2024; accepted for publication 12.08.2024.