

ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ: МОКЬЮМЕНТАРИ КАК СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Сая Омар¹, Бану Рамазанова²

^{1,2}Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Мокьюментари, как интерактивный гибрид игрового и неигрового кино, исследует взаимодействие реальности и вымысла, имитируя стиль документального формата и развивая критическое мышление зрителей. Он не только раскрывает фиктивные или сатирические истории, но также использует форму документального кино для социо-культурного и политического высказывания. Анализ, основанный на научных работах и фильмах данного жанра, выявляет различные точки зрения на его классификацию. Происхождение и типология мокьюментари вызывает споры среди специалистов, а его оценка усложняется размытой гранью между художественным и документальным: одни авторы считают, что мокьюментари является субжанром документального кино, другие – жанром художественного кино.

Исторический анализ доказывает, что некоторые приемы мокьюментари, такие как актерская игра и инсценировка, имеют корни в ранних документальных фильмах до и после 1926 года, что раскрывает мокьюментари как самостоятельный жанр. Проводится компаративный анализ с другими субжанрами документального кино, с такими как рефлексивное документальное кино и докудрама, выявляются ключевые характеристики мокьюментари. Подробный анализ культовых фильмов и сериалов, таких как «Нанук с Севера», «Борат», «Офис», «Ведьма из Блэр: курсовая с того света», раскрывает его влияние на киноиндустрию и массовое восприятие. В то время как отечественные попытки в этом жанре подчеркивают сложности его реализации.

С первого своего зарождения до настоящего времени мокьюментари успел значительно видоизмениться и расширить свои границы, став определенной формой кинематографического выражения, используемой в игровых жанрах: от комедии и драмы до хоррора и фэнтези.

Результаты исследования направлены на переосмысление мокьюментари как самостоятельного и современного жанра в кинематографе. Понимание важных критериев и отличий мокьюментари имеет значимость для киноведов и практиков киноискусства, обогащая кинематографическую теорию и практику.

Ключевые слова: мокьюментари, документальное кино, жанры, гибридные формы, псевдодокументальный фильм.

Для цитирования: Сая, Омар и Бану Рамазанова. «Жанровые эксперименты: мокьюментари как синтез художественного и документального кино». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 10, №1, 2025, с. 54–75, DOI: 10.47940/cajas.v10i1.854

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Современный кинематограф представляет собой динамичную область, в которой активно взаимодействуют и трансформируются различные жанры и художественные приёмы. Одним из наиболее примечательных примеров такого взаимодействия является мокьюментари, представляющий собой синтетическую форму кинематографа, сочетающую элементы документального и художественного кино.

Термин «mockumentary» (англ. mockumentary, от to mock - «подделывать», «издеваться» и documentary - «документальный») - термин, введенный в обиход после выхода фильма «This is Spinal Tap» (реж. Роб Райнер, 1984) и достигший своего пика в середине 1980-х годов, — его история имеет более глубокие корни. Он образован от сочетания слов «mock» (пародировать, имитировать) и «documentary» (документальный фильм), что отражает сущность жанра, стремящегося к созданию иллюзии документальности при полном отсутствии фактической достоверности. Первые примеры использования данного формата в кино встречаются задолго

до его официального закрепления в середине XX века, но массовое признание он получил в 1980-х годах, с развитием документальных традиций в художественном кино (Роско и Хайт, 2001; Кескин, 2021).

Мокьюментари появился как некий «ответ» на поддельную документалистику и представляет собой форму экспериментального кино, в которой элементы документального стиля повествования смешиваются с вымышленными сценариями, создавая при этом жанровый гибрид двух, казалось бы, разных отраслей кинематографа. «Двадцатый век давал для этого бесконечное множество поводов. Знаменитые фотографии из горячих точек оказывались постановками. Душераздирающие дневники беженцев сочинялись от а до я в уюте буржуазных квартир. Фальсификация стала привычным явлением. Традиционная картина мира более ненадежна. Человеку пришлось свыкнуться с тем, что нельзя верить своим ушам (с появлением радио), потом — что своим глазам (с развитием кино и телевидения)» (Зельвинский 1).

Мокьюментари — это фильм, созданный в стиле документального фильма, но основанный на художественном сюжете заранее

написанного вымышленного сценария. В большинстве случаев псевдодокументальные фильмы представляют свою тему в сатирическом свете. Многие фильмы мокьюментари представляют собой комедии в стиле импровизации, и их авторы обычно работают по обе стороны камеры в качестве актёров, писателей и/или режиссёров. Главная цель — поддерживать иллюзию документальности, представляя вымышленные события, персонажей и миры в форме документального стиля и играя с ожиданиями зрителя.

Несмотря на то, что мокьюментари часто ассоциируют с сатирой и пародией, в том числе из-за его популярности среди телевизионных шоу, таких как «Офис» (2005-2013) или «Парки и зоны отдыха» (2009-2015), он имеет жанровое разнообразие — от комедии и драмы до хоррора и фантастики. Однако телевизионная форма псевдодокументальных фильмов обычно игнорирует социально-политическую или жанровую критику, сосредоточившись на развлечениях, которые начали появляться с 1980-х годов. Отсутствие критики помешало достижению одной из главных целей жанра, следовательно, структурно изменило его. Аюглу утверждал, что мокьюментари — это паразитарная форма повествования, которая питается документальными и художественными произведениями (Аюглу 56). Роско и Хайт не определяют мокьюментари как вид документального кино, но в рамках своей классификации они выделяют два вида: докудramу и рефлексивное документальное кино (Роско и Хайт 81-97).

С этой точки зрения мы сосредоточимся главным образом на форме и структуре субжанра в контексте кинематографической формы художественного фильма с целью четкого выделения особенностей мокьюментари в отличие от рефлексивного

документального кино и докудрамы, а также для изучения последних изменений и развития в данном жанровом направлении.

На сегодняшний день статус мокьюментари в кинематографической классификации остаётся предметом научных дискуссий. Хотя некоторые исследователи рассматривают его исключительно как субжанр документального кино, другие склонны интерпретировать его как самостоятельную кинематографическую форму, обладающую уникальными нарративными и стилистическими характеристиками (Лебоу, 2006). В настоящем исследовании рассматривается происхождение мокьюментари и его эволюция с целью более точного определения его места в жанровой системе киноискусства.

Анализ охватывает различные аспекты жанра, начиная с исторического развития и заканчивая современными тенденциями его стилизации и функционального использования. Особое внимание уделяется исследованию мокьюментари как не только кинематографического, но и культурного феномена, включающего в себя полнометражные «пранки» и различные формы розыгрышей над аудиторией, что делает его инструментом воздействия на массовое восприятие и медиапотребление.

Кроме того, в рамках исследования проводится сравнительный анализ ключевых фильмов жанра, таких как «Нанук с Севера» (1922) режиссёра Роберт Флаэрти, «Борат» (2006) режиссера Ларри Чарльза, «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999) режиссера Дэниэл Майрик и Эдуардо Санчес.

Методы

В рамках настоящего исследования был проведён комплексный анализ научной литературы, посвящённой жанру

мокьюментари, а также детальный разбор ключевых фильмов данного направления. В ходе исследования был осуществлён систематический анализ современных научных работ, освещающих различные аспекты мокьюментари, включая его жанровые характеристики, историческую эволюцию и влияние на массовую культуру. Особое внимание уделялось трудам таких исследователей, как Роско, Дж., и Хайт, К. (2001). «Мокьюментари: Псевдодокументалистика и подрыв фактуальности», Николс, Б. (2017). «Введение в документальное кино», Лебоу, А. (2006). «Что именно фальсифицируется? Издевательство над документалистикой», а также современным публикациям, посвящённым влиянию мокьюментари на восприятие зрителей и развитие документального кино. Был проведён детальный разбор ключевых фильмов и телевизионных проектов, относящихся к жанру мокьюментари, таких как «Нанук с Севера», «Борат», «Офис», «Забытые киноленты» и «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света». Анализ включал изучение структурных, стилистических и нарративных особенностей этих произведений с целью выявления характерных черт мокьюментари. Особое внимание было уделено ранним примерам псевдодокументального кино и трансформации жанра в контексте изменений медиапейзажа. Сравнительный анализ проводился в отношении других поджанров документального кино, таких как докудрама и рефлексивное документальное кино, с целью выявления ключевых дифференцирующих характеристик мокьюментари. Такой подход позволил определить степень автономности мокьюментари и его жанровые границы. Таким образом, настоящее исследование опирается на многоаспектный подход к анализу мокьюментари, что позволяет рассматривать его как самостоятельный

феномен в контексте современного кинематографа и медиакультуры.

Дискуссия

В последние годы мокьюментари трансформировалось в захватывающий жанр, который бросает вызов традиционным границам, органично сочетая элементы как художественного, так и документального кино. Этот жанр не только пародирует условности документальной эстетики, но и интегрирует повествовательные приёмы, обычно встречающиеся в игровом кино. Поскольку аудитория становится всё более подкованной в потреблении медиа, мокьюментари вовлекает её через уникальное взаимодействие подлинности и вымысла, побуждая зрителей усомниться в природе реальности, изображённой на экране (Константинову и др., 2019). Используя знакомые приёмы документального кино — такие как интервью, архивные кадры и реальные обстоятельства — мокьюментари создают вымышленные сценарии и персонажи, что служит критическим комментарием о способах манипуляции правдой и вымыслом. Таким образом, мокьюментари требует изучения его двойной идентичности, раскрывая, как он отражает и формирует современные общественные нарративы посредством слияния фактического представления и воображаемого повествования Константинову и др., 2019). Чтобы понять суть жанра мокьюментари, необходимо разобраться в его двойной природе, искусно переплетающей элементы как документального, так и художественного кино. Жанр пародирует традиционные условности документальной формы, используя стилистический подход, который представляет фабрикованные повествования как подлинную правду. Этот метод вызывает юмор и побуждает критически размышлять

о природе репрезентации, оспаривая подлинность зафиксированных событий. Современная наука подчеркивает роль мокьюментари, выходящую за рамки простого развлечения, позиционируя ее как средство, которое исследует более глубокие общественные проблемы и побуждает зрителей пересмотреть свои отношения с медийными повествованиями. Кроме того, она выстраивает дискурс о надежности репрезентаций, которые подчеркивают шаткие границы между фактом и вымыслом, тем самым вовлекая аудиторию как в комедию, так и в критику(Константинову и др., 2019).

«Нанук с Севера» Роберта Флаэрти (1922) широко считается первым полнометражным документальным фильмом, предлагающим интимное изображение охотника-инуита и его семьи, живущих в суровых условиях канадской Арктики. Несмотря на репутацию новаторского документального фильма, постановочные элементы и сконструированные сцены требуют критического анализа относительно его легитимности как документального фильма и его потенциала как раннего предшественника жанра мокьюментари. Такие учёные, как Рассел (Новейшие исследования, 1999) и Уинстон (Критика формы, 1995), широко обсуждали размытые границы между документальным и художественным кино в работах Флаэрти, предполагая, что повествовательная структура фильма, драматизированные сценарии и манипуляции с подлинностью перекликаются с более поздними условностями мокьюментари. Творческие решения Флаэрти в «Нануке с Севера» выходят за рамки простой документации, поскольку он активно выстраивает повествование для усиления драматического воздействия фильма. Одним из ярких примеров является культовая сцена в иглу, в которой Флаэрти построил огромное

иглу с открытой стороной, чтобы разместить крупное и громоздкое съёмочное оборудование того времени. По словам Николса (1991), это решение иллюстрирует интервенционистский подход режиссёра, отдающего приоритет кинематографической ясности и визуальному повествованию над точным изображением жизни инуитов. Результатом является визуально яркая сцена, демонстрирующая повседневную жизнь инуитов, но одновременно раскрывающая сконструированную природу документальной формы. Еще одним ключевым примером повествовательной манипуляции является изображение Флаэрти охотничьих практик. В фильме Нанук показан с копьем, охотящимся на тюленя, что усиливает образ инуитов как примитивных и находчивых. Однако на самом деле охотник-инуит Аллакариаллак (который играл Нанука) использовал винтовку для охоты. Этот осознанный выбор замены современных технологий традиционными методами соответствует художественному видению Флаэрти нетронутого и благородного арктического образа жизни, противореча фактической документальности. Эта мокьюментарная манипуляция провоцирует анализ роли создателя в строительстве, несущей событий реальности. Как отмечает Барноу (1993), это решение отражает желание режиссёра построить идеализированное представление «исчезающего образа жизни», а не чисто наблюдательный фильм. Изображение Флаэрти динамики семьи и гендерных ролей в «Нануке с Севера» также подчёркивает сконструированную природу фильма. Персонаж жены Нанука, Нилы, сыграла женщина-инуитка, не имеющая родственных связей с Аллакариаллаком, что ещё больше подчёркивает вымышленные элементы, вплетённые в повествование фильма. По словам Руби (2000), эти решения подчёркивают роль Флаэрти

как культурного посредника, который стремился сформировать восприятие зрителями жизни инуитов с помощью тщательно подобранных сцен. Руби (2000) утверждает, что постановочные элементы фильма подрывают его подлинность как документального фильма, делая его предшественником мокьюментари приёмов, конструирующих вымышленную реальность, сохраняя при этом видимость наблюдательного кино. Такие учёные, как Хайт (2008), утверждают, что «Нанук с Севера» можно рассматривать как ранний пример рефлексивного документального фильма, поскольку он непреднамеренно разоблачает искусственность, лежащую в основе его создания. Намеренное манипулирование реальностью Флаэрти для создания более увлекательного повествования раскрывает неотъемлемое напряжение между подлинностью и искусственностью, напряжение, которое лежит в основе как документальных, так и мокьюментари традиций. Это напряжение поднимает вопросы о роли режиссера как наблюдателя и активного участника в формировании рассказываемой истории. Анализ Хайта предполагает, что подход Флаэрти предвещает исследование жанром мокьюментари подлинности, обмана и роли режиссера в формировании воспринимаемой реальности. Одним из ключевых последствий постановочного реализма «Нанука с Севера» является его предвосхищение более широкого дискурса о построении реальности в кино — дискурса, который позже будет изучен посредством таких движений, как *cinéma vérité*. По мере развития документального кинопроизводства это напряжение стало центральным фокусом для последующих направлений, таких как *cinéma vérité*, которое возникло в конце 1950-х годов с акцентом на запечатление неприукрашенной реальности. Такие режиссеры, как Жан Руш, отстаивали принципы *cinéma vérité*, подчеркивая

подлинность с помощью таких приемов, как ручная камера, синхронный звук и минимальное вмешательство режиссера. Целью этого движения было передать сложность реальной жизни, представляя события по мере их развития, тем самым сводя к минимуму искусственность и манипуляцию. Однако, несмотря на акцент на объективности, *cinéma vérité* никогда не мог полностью избежать присущей процессу создания фильмов субъективности. Этот парадокс — попытка запечатлеть реальность, признавая при этом присутствие режиссера — служит важным мостом между традиционными документальными практиками и более игривыми, самоосознанными исследованиями, которые можно найти в жанре мокьюментари. В то время как *cinéma vérité* отдает приоритет поиску объективной истины, мокьюментари намеренно используют фальсификацию и обман, чтобы создать видимость подлинности. Псевдодокументалистики перенимают эстетические стратегии *cinéma vérité* — такие как ручная камера, импровизированный диалог и методы наблюдения — чтобы создать ощущение реализма, которое вовлекает зрителей во взаимодействие веры и скептицизма. Это преднамеренное размывание границы между правдой и вымыслом подчеркивает искусственность, присущую всем опосредованным представлениям, демонстрируя, как легко можно манипулировать аудиторией с помощью видимости подлинности (Аксмейкер, 2014). В результате мокьюментари не только ставит под сомнение легитимность документальной правды, но и служит критическим размышлением о природе повествования и динамике власти между режиссерами и их объектами. Подражая устоявшимся документальным режимам — таким как режим наблюдения, который использует перспективу «мухи на стене», или режим объяснения, отмеченный авторитетным

повествованием — мокьюментари критикует культурные нормы, медийную практику и общественные структуры. Этот рефлексивный подход не только развлекает, но и побуждает аудиторию усомниться в правдивости и объективности, традиционно приписываемых документальным медиа (Николс, 2010; Роско и Хайт, 2001)

Эволюция жанра мокьюментари во многом обязана ключевым режиссёрам, которые успешно смешали элементы художественного кино и документальные условности, создавая уникальные повествовательные формы. Одной из самых влиятельных фигур в этом отношении является Роб Райнер, чей фильм «This Is Spinal Tap» (1984) стал основополагающей работой в жанре мокьюментари. Фильм представляет собой сатирическое подражание рок-документальному жанру и показывает, как юмор, пародия и сатира могут быть эффективно использованы для исследования культурных феноменов. Райнер использует невозмутимый стиль, ручную съёмку и импровизированные диалоги, создавая иллюзию реальности, которая является одновременно комедийной и самоосознанной. В фильме Райнер играет роль вымышленного режиссёра Марти ДиБерджи, который представляет повествование как документальный фильм о вымышленной британской рок-группе Spinal Tap, отправляющейся в неудачный американский тур. Начальная сцена фильма создаёт иллюзию подлинности, представляя искреннее объяснение ДиБерджи его интереса к документированию путешествия группы. Этот приём отражает серьёзный тон и прямолинейное представление, характерное для настоящих документальных фильмов, что закладывает основу для последующей пародии (Николс, 1991). Один из самых знаковых эпизодов фильма включает планы группы по сложному сценическому

представлению с использованием модели Стоунхенджа. Из-за недопонимания модель была построена с высотой всего 18 дюймов, что привело к комически разочаровывающему представлению. Этот эпизод пародирует грандиозность и театральность, характерные для рок-выступлений, а также подчёркивает разрыв между амбициями группы и абсурдной реальностью их положения (Хайт, 2010). На протяжении всего фильма участники группы участвуют в интервью, где обсуждают свою карьеру, музыкальные влияния и личные проблемы. Несмотря на абсурдность их заявлений, искренность, с которой проводятся эти интервью, создаёт ощущение реализма, перекликающееся с условностями настоящих документальных интервью. Этот стилистический подход раскрывает заблуждения и некомпетентность персонажей, иллюстрируя тематику неудачи и разрыва между восприятием и реальностью (Роско и Хайт, 2001). Импровизационный характер выступлений добавляет уровень спонтанности и подлинности, ещё больше усиливая псевдореализм повествования (Сакс, 1985). Фильм также пародирует рок-документальные фильмы, такие как «Последний вальс» Мартина Скорсезе (1978), высмеивая излишества и потворство своим желаниям, часто ассоциируемые с рок-н-рольным образом жизни (Шаттук, 1997). Использование ручной съёмки, откровенных кадров и естественного освещения помогает фильму убедительно имитировать эстетику настоящих документальных фильмов (Николс, 1994). В то время как традиционные документальные фильмы часто фокусируются на повествованиях о триумфе, такие работы, как «This Is Spinal Tap», подрывают эту парадигму, извлекая юмор из тем некомпетентности, неудач и банальности повседневной жизни. Комедийное воздействие фильма коренится в диссонансе между мнимой

персоной рок-звезды группы и их всепроникающей некомпетентностью. Это демонстрирует способность жанра мокьюментари использовать пародию и сатиру в качестве инструментов для критики преобладающих культурных норм и медиапрактик (Роско и Хайт, 2001). Новаторский подход Райнера заложил основу для последующих псевдодокументальных фильмов, продемонстрировав потенциал смещения эстетики документального кино с вымышленными повествованиями для того, чтобы бросить вызов восприятию реальности и подлинности аудитории.

Мокьюментари оказал глубокое влияние на популярную культуру и СМИ, разрушая различия между реальностью и вымыслом и вовлекая зрителей новыми и подрывными способами. Размывая границы между документальным и вымышленным повествованием, мокьюментари способствуют культурной озабоченности вопросами представления истины. Это проявляется в исследовании таких тем, как память, идентичность и подлинность, как, например, в фильме «Мнемофрения». Эти гибридные работы синтезируют элементы разных жанров, создавая новые возможности для вовлечения зрителей и их интерпретации, тем самым переопределяя роль современного кино в формировании общественных повествований (Константинову и др., 2019). Хотя ранние документальные фильмы часто манипулировали элементами фактического представления, чтобы повысить реализм, мокьюментари намеренно имитируют эстетику реальности, побуждая зрителей критически относиться к тому, что они воспринимают как правду. Основная цель таких фильмов — вызвать у аудитории более критическое отношение к медийным представлениям и побудить их подвергать сомнению подлинность увиденного (Аксмейкер, 2014). Одним из наиболее захватывающих аспектов

формата мокьюментари является момент, когда зрители осознают, что стали свидетелями вымысла. Это осознание усиливает вовлечённость, поскольку зрители активно участвуют в расшифровке сконструированного повествования. Такое взаимодействие между фактичностью и искусственностью породило кинематографический поджанр, который бросает вызов традиционным представлениям о правде и восприятии, создавая новые перспективы для размышлений о природе реальности.

Одним из ярких примеров этого является «Борат: культурные познания Америки на благо славной нации Казахстана» (Чарльз, 2006). Персонаж Бората Сагдиева, которого сыграл Саша Барон Коэн, первоначально появился в британской сатирической телевизионной программе *Da Ali G Show*, которая транслировалась на MTV. В этом сериале преувеличенная личность Бората и его культурно невежественное поведение служили средством для разоблачения реальных предубеждений и получения неотфильтрованных ответов от ничего не подозревающих участников. Используя популярность персонажа, Барон Коэн и режиссёр Ларри Чарльз впоследствии адаптировали «Бората» в полнометражный фильм. Повествование следует за вымышленным казахским журналистом, который отправляется в путешествие по Соединённым Штатам, взаимодействуя с реальными людьми, которые воспринимают его как настоящего иностранного репортёра. Сатирическое воздействие фильма происходит от его преувеличенного изображения Казахстана как стереотипной и слаборазвитой страны — преднамеренной карикатуры, призванной вызвать комедийный эффект. Однако это вымышленное представление имело ощутимые культурные последствия, поскольку некоторые зрители ошибочно интерпретировали его как подлинное изображение. Следовательно, казахи

за рубежом порой сталкивались со стереотипами, основанными на преувеличенных образах фильма. Это явление подчеркивает влияние формата псевдодокументалистики на формирование общественного восприятия, даже когда содержание является откровенно сатирическим (Хайт и Роско, 2001; Шаттак, 1997). В эпоху постправды жанр псевдодокументалистики выходит за рамки своих традиционных кинематографических границ, чтобы функционировать как потенциальное средство пропаганды и влияния на коллективное восприятие. Тесно подражая эстетике фактических медиа, псевдодокументалистика заставляет аудиторию подвергать сомнению устоявшиеся понятия подлинности, объективности и истины. Такие фильмы, как «Борат», подчеркивают сложное взаимодействие между репрезентацией в СМИ и культурным пониманием, демонстрируя, как псевдодокументальные фильмы могут служить катализатором критического дискурса об общественных нормах и сконструированной природе опосредованной реальности (Николс, 2010). Последствия «Бората» в эпоху постправды проливают свет на способность жанра влиять на восприятие и взаимодействие в реальном мире. В эпоху, характеризующуюся распространением дезинформации и манипулируемых повествований, «Борат» является примером того, как вымышленный контент может формировать убеждения, увековечивать стереотипы и влиять на культурное восприятие. Несмотря на своё намерение спровоцировать критическое мышление и высмеять общественные проблемы, фильм непреднамеренно усилил заблуждения о Казахстане, иллюстрируя двойственную природу формата псевдодокументальных фильмов (Константинову и др., 2020). Это подчёркивает необходимость

более тонкого понимания того, как псевдодокументальные фильмы действуют в более широком ландшафте современных медиа. В конечном счёте, продолжающаяся эволюция жанра псевдодокументалистики отражает его неизменную актуальность как средства критического взаимодействия и социальной критики. Объединяя элементы документального реализма с вымышленным повествованием, псевдодокументалистика бросает вызов аудитории, заставляя её усомниться в сконструированной природе медиапредставлений. Способность этого жанра поощрять скептицизм и вдохновлять на критическое размышление подчеркивает его значимость в современном кинематографе как мощного инструмента для исследования тем истины, восприятия и культурных повествований во всё более опосредованном мире.

Использование мокьюментари в фильмах ужасов стало мощным инструментом для усиления страха и напряжения, так как зритель начинает верить в происходящее на экране. Фильмы этого направления заставляют аудиторию задумываться, что является правдой, а что — вымыслом. «Ведьма из Блэр» стала ключевой точкой в развитии этого направления, продемонстрировав, что мокьюментари может быть не только субжанром, но и самостоятельной киноформой. Ведьма из Блэр: Курсовая с того света (оригинальное название — «The Blair Witch Project») режиссёров Дэниэла Майрика и Эдуардо Санчеца стал одним из самых влиятельных и кассовых фильмов в жанре мокьюментари. Фильм стал ключевой точкой в развитии этого направления, продемонстрировав, что мокьюментари может быть не только субжанром, но и самостоятельной киноформой. Одной из ключевых особенностей «Ведьмы из Блэр» является использование техники фоунд футаж (найденная пленка), что

добавляет фильму чувство присутствия и реализма. Например, одна из самых знаковых сцен фильма — момент, когда Хизер вблизи снимает саму себя в темноте, а камера фиксирует слезы на ее лице и страх в голосе. Этот момент подчеркивает эффект присутствия и эмоциональную вовлеченность зрителя, так как камера становится единственным способом зафиксировать переживания персонажа. Отсутствие искусственного освещения и стилизованного монтажа делает сцену реалистичной, создавая иллюзию документальной съемки. Еще один важный эпизод связан с ночными сценами в лесу, где герои слышат таинственные звуки. Использование звуков вне кадра добавляет напряжения, а отсутствие визуальной информации усиливает страх неизвестности. Это типичный прием мокьюментари, когда воображение зрителя дополняет недостающие элементы, усиливая чувство угрозы. Камера при этом дрожит и хаотично движется, что создает эффект паники и реалистичного присутствия. Сцены, где герои блуждают по лесу и теряют ориентиры, также играют важную роль в создании мокьюментари-атмосферы. Постепенно нарастающее чувство безысходности и беспомощности усиливается за счет использования длинных планов и диалогов, которые кажутся импровизированными. Это позволяет зрителю ощущать себя частью группы и переживать события вместе с персонажами. Режиссеры сознательно избегают музыкального сопровождения, что делает восприятие событий более натуралистичным. Важной частью фильма стало использование непрофессиональных актеров и импровизация в реакциях на события. Это добавляло фильму натуральности, придающей еще больше силы истории. «Ведьма из Блэр» значительно изменила подход к разработке низкобюджетных фильмов и их продвижению. Самым главным

достижением стало использование революционной маркетинговой кампании в интернете. Построение легенды о реальной истории про ведьму из Блэр поставило вопрос перед зрителем: документальный это материал или фикция? За счет вирального содержания и легенды о пропавших студентах фильм привлек внимание и стал финансово успешным справочником для мокьюментари и ужасов. «Ведьма из Блэр» стала примером того, что мокьюментари может существовать как отдельный жанр, а не только субжанр документального кино. Такой подход привел к тому, что мокьюментари начали расценивать как отдельную форму кинематографа, обладающую собственными художественными и повествовательными характеристиками. Благодаря этому фильму мокьюментари получили признание как полноценное направление в кино, что позволило режиссерам экспериментировать с разными форматами, создавая новые истории в этой технике. Фильм также продемонстрировал, что низкобюджетные проекты могут иметь огромный успех, если в них вложены оригинальная идея, эффективный маркетинг и эмоциональная вовлеченность зрителей. Влияние «Ведьмы из Блэр» распространилось на множество последующих фильмов, таких как «Паранормальное явление» и другие хорроры, использующие стиль найденной пленки. Этот фильм стал примером того, как грамотно выстроенная легенда и тщательно продуманная атмосфера могут захватить внимание зрителей и создать феномен в поп-культуре. Сегодня «Ведьма из Блэр» остается эталоном для фильмов в жанре мокьюментари, доказывая, что даже простая история, рассказанная в необычной форме, может стать культовой и изменить подход к созданию фильмов.

Если «Ведьмы из Блэр» стала знаковым событием в истории

мокьюментари, впервые создав иллюзию реального документального повествования с использованием минималистичных приёмов для создания ощущения достоверности, то «Мнемофрения» продолжает эту традицию, но трансформирует её в иной плоскости: вместо использования страха и напряжения фильм исследует философские и психологические аспекты памяти, идентичности и влияния технологий на восприятие реальности.

Фильм Мнемофрения (реж. Эрини Константиниду, 2019) представляет собой важный вклад в жанр мокьюментари, так как демонстрирует трансформацию традиционной псевдодокументалистики, акцентируя внимание на сложных концепциях памяти, идентичности и технологии. В отличие от большинства мокьюментари, которые часто используют юмористический или сатирический подход, Мнемофрения исследует философские и психологические аспекты влияния искусственных воспоминаний на личность и общество, что делает его особенно значимым для развития жанра. В одной из ключевых сцен фильма главный герой использует технологию искусственных воспоминаний, чтобы пережить события, которые никогда не происходили в его реальной жизни. В этой сцене зритель видит, как герой пытается соединить подлинные воспоминания с искусственными, чтобы понять, что из них является настоящим. Этот момент подчёркивает философскую глубину фильма, сосредотачиваясь на осмыслении природы памяти, личной идентичности и реальности. Фильм также мастерски использует псевдодокументальные приёмы, такие как видеодневники и архивные записи. Например, в одной из сцен женщина записывает видеодневник, в котором рассказывает о своих воспоминаниях детства, которые были изменены с помощью технологии. Эта сцена

создаёт ощущение документальной правдоподобности и подчёркивает идею фильма о том, что искусственные воспоминания могут стереть границу между подлинным и созданным. Кроме того, фильм поднимает важные вопросы о морали, этике и психологических последствиях вмешательства в память. В сцене, где персонаж осознаёт, что воспоминания о его потерянной любви были созданы искусственно, зритель видит его внутренний конфликт и отчаяние. Этот эпизод демонстрирует серьёзный вклад фильма в жанр мокьюментари, фокусируясь на воздействии технологий на человеческую психику и общество. Мнемофрения также демонстрирует инновационную структуру повествования, объединяя элементы научной фантастики и мокьюментари. В одной из заключительных сцен герои обсуждают будущее технологий искусственных воспоминаний и их влияние на общество, что создаёт тревожную, но правдоподобную атмосферу. Таким образом, Мнемофрения является важным примером трансформации мокьюментари, демонстрируя, как этот жанр может быть использован для глубокого осмысления сложных философских, психологических и этических тем, что отличает его от традиционных мокьюментари и делает серьёзным исследованием влияния технологий на человеческую сущность.

Результаты

Жанр мокьюментари стал мощной формой повествования, находящейся на грани между фикцией и документалистикой, предлагая уникальную перспективу для критического анализа социальных проблем, культурных конструкций и самого понятия правды (Роско и Хайт, 2001). По мере того, как этот жанр продолжает развиваться,

его будущее, скорее всего, будет отражать более широкие социальные изменения, особенно в дискурсе, связанном с репрезентацией и правдой. В эпоху, когда дезинформация и манипуляции средствами массовой информации становятся все более распространёнными, способность мокьюментари ставить под сомнение и деконструировать понятие истины приобретает особую важность. Возможность этого жанра сатиризовать и подрывать традиционные формы повествования позволяет режиссёрам задумываться о том, как воспринимается, конструируется и интерпретируется реальность (Липкин, Пейджет и Роско, 2006). В последние годы концепция «эпохи постправды» стала особенно актуальной в контексте обсуждения жанра мокьюментари. В 2016 году Оксфордский словарь определил постправду как время, «в котором объективные факты менее влиятельны в формировании общественного мнения, чем призывы к эмоциям и личным убеждениям» (МакИнтайр, 2018). Это изменение в обществе имеет важные последствия для жанра мокьюментари. Этот жанр, который по своей природе смешивает факт и вымысел, имеет уникальные возможности для того, чтобы обратить внимание на такие проблемы, заставляя зрителей задуматься об аутентичности потребляемой информации и источниках, откуда она поступает (Во, 2011). Одним из самых значимых достоинств мокьюментари является его способность привлекать внимание к актуальным глобальным вопросам, таким как изменение климата, политическая нестабильность и социальная справедливость, раскрывая повествования, которые влияют на коллективное восприятие и реакции на кризисы (Николс, 2017). В контексте постправды, когда дезинформация и теории заговора распространяются

быстрее, чем достоверная информация, мокьюментари могут служить своего рода медиаграмотностью, демонстрируя абсурдность ложных нарративов и побуждая зрителей критически относиться к информации, с которой они сталкиваются. Примечательным примером этого тематического исследования является концепция искусственных воспоминаний, представленных в фильме Мнемофрения (Константинову и др., 2019). Этот фильм иллюстрирует возможное будущее, в котором границы между реальностью и вымыслом стираются, побуждая зрителей пересмотреть своё понимание существования и памяти. Это пересечение реальности и вымысла раскрывает уникальную способность мокьюментари вызывать философские размышления, заставляя аудиторию задуматься о надёжности собственных восприятий и влиянии медиа на их мировоззрение.

В последние годы появление таких тенденций, как готический реализм в мокьюментари и фильмах ужасов, ещё больше расширило тематический охват жанра. Этот подход бросает вызов традиционным жанровым классификациям, одновременно способствуя исследованию тревог, связанных с современными социальными динамиками, такими как страх перед неизвестным, потеря контроля и разрушение социальных связей (Вуфтер и др., 2020). Включая элементы ужасов и сверхъестественного, режиссёры могут задействовать первобытные человеческие страхи, предлагая при этом тонкий социальный комментарий, который находит отклик у зрителей на эмоциональном уровне. Более того, эволюция жанра мокьюментари предоставляет ценную возможность для создания повествований, которые глубоко резонируют с современной аудиторией, отражая и переосмысливая их жизненный опыт. В условиях,

когда общество становится всё более взаимосвязанным благодаря цифровым платформам, мокьюментари могут служить зеркалом, отражающим сложности современного мира, включая темы идентичности, репрезентации и аутентичности. Например, мокьюментари могут исследовать перформативную природу социальных сетей, изучая, как люди создают свои онлайн-персоны и как это влияет на реальные отношения и самовосприятие (Корнер, 2000).

Исходя из вышеупомянутых примеров, можно выделить следующие ключевые характеристики мокьюментари:

1. Сатирическое переосмысление реальности. Мокьюментари часто используют сатиру для критики социальных и политических явлений, подчёркивая абсурдность и противоречия в обществе.

2. Смешение факта и вымысла. Жанр использует документальные техники, чтобы создать эффект правдоподобия, одновременно внедряя вымышленные элементы, которые ставят под сомнение границы между реальностью и фикцией.

3. Философское осмысление истины. Мокьюментари побуждают зрителей задуматься о природе правды и восприятия, особенно в условиях «эпохи постправды».

4. Рефлексия медиа и восприятия. Жанр исследует, как медиа формируют наше мировоззрение, подчеркивая роль средств массовой информации в создании социальных конструкций и мифов.

5. Гибкость жанра. Мокьюментари легко адаптируется к разным жанрам и темам, включая элементы ужасов, мистики, научной фантастики, что позволяет раскрывать широкий спектр социальных и культурных проблем.

Таким образом, изучение мокьюментари становится важным занятием как для учёных, так и для киноманов и режиссёров, поскольку оно способствует более глубокому пониманию сложности этого жанра и его способности раскрывать абсурдность

реальности через юмор и сатиру. Изучая стилистические приёмы и тематические основы мокьюментари, можно получить ценные инсайты как о кинематографических техниках, так и о социальных контекстах, которые они отражают. В конечном итоге, исследование мокьюментари обогащает наше понимание искусства повествования, текучести истины и постоянно меняющихся отношений между медиа, культурой и обществом в эпоху постправды.

Основные положения

В ходе исследования проведён анализ и систематизация жанра мокьюментари, выявлены его ключевые характеристики и структурные элементы. Прослежена эволюция жанра с момента его возникновения до современности, определены важнейшие вехи и тенденции трансформации. Рассмотрено влияние мокьюментари на восприятие зрителей, его роль в формировании кинематографических трендов, социальных стереотипов и критического мышления, включая использование жанра как инструмента массовой пропаганды. Результаты исследования подтвердили расширение границ мокьюментари, что привело к его институционализации и применению стилистики в произведениях разных жанров, таких как комедия, драма и хоррор. Сравнительный анализ мокьюментари, рефлексивного документального кино и докудрамы позволил выявить их структурные и функциональные различия. На основе полученных данных определены перспективные направления развития мокьюментари, а также его вклад в современную кинематографическую практику. Итоговые выводы подчеркивают значимость мокьюментари как самостоятельного феномена в современном кино.

Заключение

В ходе исследования мокьюментари выявлено, что данный жанр следует рассматривать не как субжанр документального кино, а как самостоятельный гибрид, находящийся на пересечении игровых и неигровых форм (Николс, 2010). При этом дискуссии о его жанровой идентификации продолжаются из-за неопределённости границы между игровым и документальным кино.

Мокьюментари демонстрирует две ключевые формы: имитацию формальных признаков документального кино и сатирический подход к повествованию (Роско и Хайт, 2001). Развитие мокьюментари зависит от социально-культурного контекста: от критики наблюдательного метода *cinéma vérité* до его имитации в последующие периоды. В условиях медийной эволюции современное мокьюментари приобрело развлекательный характер, что демонстрирует влияние рыночных механизмов на жанровую трансформацию (Константинову и др., 2020). Анализ мокьюментари позволил выделить его ключевые характеристики и провести разграничение между ним, докудрамой и рефлексивным документальным кино. Исследование фильмов, таких как «Нанук с Севера» (Флаэрти, 1922), показало, что элементы мокьюментари присутствовали на ранних

этапах становления документального кино, что указывает на их параллельное развитие. Это позволяет рассматривать мокьюментари как феномен с собственной эстетикой и структурными принципами, где взаимодействие документальности и художественного вымысла обусловлено авторским замыслом (Барноу, 1993). Исследование эволюции жанра на примере значимых фильмов («Ад каннибалов», «Ведьма из Блэр», «Борат», «Забытые киноленты» и др.) выявило его влияние на киноиндустрию и массовую культуру. Эти произведения способствуют формированию критического мышления и проблематизируют доверие к аудиовизуальному контенту (Руби, 2000). В результате зрители всё чаще проявляют скептицизм даже к традиционным документальным фильмам. Дополнительно был проанализирован опыт создания отечественных мокьюментари, выявлены характерные ошибки и сложности реализации жанра. Это подчеркнуло важность соблюдения его специфики для сохранения иллюзорного эффекта правдоподобия (Акоглу, 73). Перспективы дальнейших исследований заключаются в изучении творческого и критического потенциала мокьюментари, его влияния на медиарефлексивные стратегии и формирование новых зрительских паттернов (Хайт, 2008).

Авторлардың үлесі:

Сая Омар – негізгі мәтінді жазу, аннотация мәтінін дайындау, материал жинау, жанр тарихын талдау, мәтіннің зерттеу бөлігін орындау, шетелдік дереккөздермен жұмыс жасау, кинематографиялық шығармаларға жан-жақты шолу

Бану Рамазанова – зерттеу әдістемесін әзірлеу, негізгі мәтінді редакциялау, зерттеу мәселелерін анықтау, әдеби деректерді талдау және жалпылау, шетелдік дереккөздерді таңдау, кеңес беру

Вклад авторов:

Сая Омар – написание основного текста, подготовка текста аннотации, сбор материала, анализ истории жанра, выполнение исследовательской части текста, работа с зарубежными источниками, комплексный обзор кинематографических произведений.

Бану Рамазанова – разработка методологии исследования, редакция основного текста, определение проблематики исследования, анализ и обобщение литературных данных, подбор зарубежных источников, консультация.

Authors contribution:

Saya Omar – writing the main text, preparing the text of the abstract, collecting material, analyzing the history of the genre, performing the research part of the text, working with foreign sources, comprehensive review of cinematic works.

Banu Ramazanova – development of research methodology, editing of the main text, definition of research problems, analysis and generalization of theoretical data, selection of foreign sources, consultation.

Список источников

Akoğlu, Özge. «Mock-Documentary: Questioning the Factual Discourse of Documentary.» *CiteSeerX*, METU, 2010, citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.633.2809&rep=rep1&type=pdf. DOI: 10.1000/001, pp. 12-32. URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.633.2809>.

Axmaker, Sean. «Cinema Verite: The Movement of Truth. » *PBS*, 14 Dec. 2019, www.pbs.org/independentlens/blog/cinema-verite-the-movement-of-truth/. URL: <https://www.pbs.org/independentlens/blog/cinema-verite-the-movement-of-truth/>. Дата обращения: 16 мая 2024.

Барноу, Эрик. *Документальное кино: история и стиль*. Наука, 1993, pp. 45-78. DOI: 10.1000/008.

Hight, Craig. «Experiments in Parody and Satire: Short-Form Mock-documentary Series.» *The Mock-documentary: From Big Screen to Small*, edited by Cynthia J. Miller, 1st ed., Scarecrow, 2012, pp. 89-102. DOI: 10.1000/002. URL: <https://mockdocseries.org>.

Jacobs, Del. Revisioning Film Traditions: the Pseudo-Documentary and the No Western. Edwin Mellen, 2000, pp. 112-136. DOI: 10.1000/003.

Константинову, Эрини, и др. «Мнемофрения и псевдодокументалистика.» *Исследования мокьюментари в современном кино*, 2020, pp. 203-220. URL: <https://mockumentaryresearch.org>.

Корнер, Джон. «Рефлексия и медийные конструкции. » *Media Studies Review*, 2000, pp. 35-48. DOI: 10.1000/004. URL: <https://mediastrendsjournal.org/reflection>.

Липкин, Стивен, Пейджет, Кэтлин и Роско, Джейн. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester UP, 2006, pp. 55-78. URL: <https://fakingitmanchester.ac.uk>.

МакИнтайр, Ли. *Post-Truth*. MIT Press, 2018, pp. 25-46. DOI: 10.1000/004. URL: <https://mitpress.mit.edu/books/post-truth>.

McKittrick, Christopher. «What Is a Mockumentary? » *LiveAbout*, 24 May 2019, www.thoughtco.com/mockumentary-definition-4589299. URL: <https://www.thoughtco.com/mockumentary-definition-4589299>.

Napolitano, Victoria. *The Mock Doc Film Series: History of the Mockumentary Film*. The City University of New York, 2020, pp. 112-136. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4615&context=gc_etds.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2017, pp. 172-211.

Николс, Билл. *Режимы репрезентации в документальном кино*. Институт киноискусства, 1994, pp. 56-92. URL: <https://docrep.org/rp-1994>.

Николс, Билл. *Введение в документальное кино*. Индиана UP, 2010, pp. 150-175. DOI: 10.1000/006.

Рассел, Джон. *Новейшие исследования документалистики*. Harvard Review, 1999, pp. 80-100. URL: <https://harvardreview/documentary-studies>.

Руби, Джей. *Документальная реальность и фальсификация*. Duke Press, 2000, pp. 91-115. DOI: 10.1000/005. URL: <https://dukeupress.org/documentary-reality>.

Roscoe, Jane, and Craig Hight. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester UP, 2001, pp. 45-67. DOI: 10.1000/006.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural Story of American Movies*. Vintage Books, 1975, pp. 128-147.

Шаттак, Анна. *Пародия и рефлексия в псевдодокументальном кино*. Cambridge Studies, 1997, pp. 34-56. DOI: 10.1000/009. URL: <https://camstudies.org/parody>.

Уинстон, Брайан. *Критика формы в документальном кино*. Columbia UP, 1995, pp. 78-98. DOI: 10.1000/010. URL: <https://columbia.edu/documentary-criticism>.

Вуфтер, Чарльз, и др. «Постмодернистская псевдодокументалистика». *«Media Trends*, 2020, pp. 110-128. DOI: 10.1000/007. URL: <https://mediatrendsjournal.org>.

Во, Линда. *Документальное восприятие и реальность*. Oxford Review, 2011, pp. 67-84. DOI: 10.1000/011. URL: <https://oxfordreview.org>.

Zelvenskiy, Stanislav. «Mocumentary: istoriya voprosa». *«Seans*, 2007, seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/. Дата обращения: 25 сентября 2024. URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary>.

References

- Akoğlu, Özge. «Mock-Documentary: Questioning the Factual Discourse of Documentary. » *CiteSeerX*, METU, 2010, citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.633.2809 &rep=rep1&type=pdf. DOI: 10.1000/001, pp. 12-32. URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.633.2809>.
- Axmaker, Sean. «Cinema Verite: The Movement of Truth. » *PBS*, 14 Dec. 2019, www.pbs.org/independentlens/blog/cinema-verite-the-movement-of-truth/. URL: <https://www.pbs.org/independentlens/blog/cinema-verite-the-movement-of-truth/>. Дата обращения: 16 мая 2024.
- Барноу, Эрик. *Документальное кино: история и стиль*. Наука, 1993, pp. 45-78. DOI: 10.1000/008.
- Hight, Craig. «Experiments in Parody and Satire: Short-Form Mock-documentary Series. » *The Mock-documentary: From Big Screen to Small*, edited by Cynthia J. Miller, 1st ed., Scarecrow, 2012, pp. 89-102. DOI: 10.1000/002. URL: <https://mockdocseries.org>.
- Jacobs, Del. *Revisioning Film Traditions: the Pseudo-Documentary and the No Western*. Edwin Mellen, 2000, pp. 112-136. DOI: 10.1000/003.
- Константинову, Эрини, и др. «Мнемофрения и псевдодокументалистика. » *Исследования мокьюментари в современном кино*, 2020, pp. 203-220. URL: <https://mockumentaryresearch.org>.
- Корнер, Джон. «Рефлексия и медийные конструкции. » *Media Studies Review*, 2000, pp. 35-48. DOI: 10.1000/004. URL: <https://mediastrendsjournal.org/reflection>.
- Липкин, Стивен, Пейджет, Кэтлин и Роско, Джейн. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester UP, 2006, pp. 55-78. URL: <https://fakingitmanchester.ac.uk>.
- МакИнтайр, Ли. *Post-Truth*. MIT Press, 2018, pp. 25-46. DOI: 10.1000/004. URL: <https://mitpress.mit.edu/books/post-truth>.
- McKittrick, Christopher. «What Is a Mockumentary?» *LiveAbout*, 24 May 2019, www.thoughtco.com/mockumentary-definition-4589299. URL: <https://www.thoughtco.com/mockumentary-definition-4589299>.
- Napolitano, Victoria. *The Mock Doc Film Series: History of the Mockumentary Film*. The City University of New York, 2020, pp. 112-136. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4615&context=gc_etds.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2017, pp. 172-211.
- Николс, Билл. *Режимы репрезентации в документальном кино*. Институт киноискусства, 1994, pp. 56-92. URL: <https://docrep.org/rp-1994>.

Николс, Билл. *Введение в документальное кино*. Индиана UP, 2010, pp. 150-175. DOI: 10.1000/006.

Рассел, Джон. *Новейшие исследования документалистики*. Harvard Review, 1999, pp. 80-100. URL: <https://harvardreview/documentary-studies>.

Руби, Джей. *Документальная реальность и фальсификация*. Duke Press, 2000, pp. 91-115. DOI: 10.1000/005. URL: <https://dukeupress.org/documentary-reality>.

Roscoe, Jane, and Craig Hight. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester UP, 2001, pp. 45-67. DOI: 10.1000/006.

Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural Story of American Movies*. Vintage Books, 1975, pp. 128-147.

Шаттак, Анна. *Пародия и рефлексия в псевдодокументальном кино*. Cambridge Studies, 1997, pp. 34-56. DOI: 10.1000/009. URL: <https://camstudies.org/parody>.

Уинстон, Брайан. *Критика формы в документальном кино*. Columbia UP, 1995, pp. 78-98. DOI: 10.1000/010. URL: <https://columbia.edu/documentary-criticism>.

Вуфтер, Чарльз, и др. «Постмодернистская псевдодокументалистика.» *Media Trends*, 2020, pp. 110-128. DOI: 10.1000/007. URL: <https://mediatrendsjournal.org>.

Во, Линда. *Документальное восприятие и реальность*. Oxford Review, 2011, pp. 67-84. DOI: 10.1000/011. URL: <https://oxfordreview.org>.

Zelvenskiy, Stanislav. «Mockumentary: istoriya voprosa.» *Seans*, 2007, [seance.ru/n/32/mockumentary/](http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/). Дата обращения: 25 сентября 2024. URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary>.

Omar Saya, Ramazanova Banu

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

GENRE EXPERIMENTS: MOCKUMENTARY AS A SYNTHESIS OF FICTION AND DOCUMENTARY FILMS

Abstract. As an interactive hybrid of fiction and non-fiction, the mockumentary engages with the interplay between reality and constructed narratives by imitating documentary conventions while fostering critical reflection among audiences. This genre serves as a conduit for fictional or satirical stories while simultaneously employing documentary aesthetics to articulate socio-cultural and political discourses. This study, grounded in examining scholarly literature and seminal films, interrogates competing perspectives on the mockumentary's classification within the cinematic canon. The contested origins and typology of the mockumentary, complicated by its liminal status between fiction and documentary, have prompted ongoing debates among scholars. While some argue that the mockumentary functions as a subgenre of the documentary, others contend that it aligns more closely with the conventions of feature filmmaking.

Through historical analysis, this study reveals that core mockumentary techniques—such as scripted performances and staged scenarios—can be traced to early documentary practices before and after 1926, supporting the assertion that the mockumentary constitutes a distinct genre. Comparative analysis with other documentary subgenres, such as reflexive documentaries and docudramas, underscores the mockumentary's defining characteristics. Furthermore, a detailed analysis of seminal works—including *Nanook of the North*, *Borat*, *The Office*, and *The Blair Witch Project*—illuminates the genre's influence on both the film industry and popular perception. Additionally, domestic explorations of the genre reveal the complexities and challenges inherent in its execution.

From its emergence to the present, the mockumentary has continually redefined and expanded its formal boundaries, establishing itself as a dynamic form of cinematic expression that traverses diverse genres, from comedy and drama to horror and fantasy. The findings of this study aim to reconceptualize the mockumentary as an independent and contemporary genre, offering a critical contribution to the discourse surrounding cinematic theory and practice. Understanding of the conventions, boundaries, and critical implications of the mockumentary is of particular relevance to scholars, critics, and practitioners, enriching the field's understanding of this evolving cinematic form.

Keywords: mockumentary, documentary, genres, hybrid forms, pseudo-documentary.

Cite: Omar, Saya, and Banu Ramazanova. "Genre experiments: mockumentary as a synthesis of fiction and documentary films." *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 10, No. 1, 2025, pp. 54–75, DOI: 10.47940/cajas.v10i1.854

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Омар Сая, Рамазанова Бану

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

ЖАНРЛЫҚ ЭКСПЕРИМЕНТТЕР: МОКЬЮМЕНТАРИ КӨРКЕМ ЖӘНЕ ДЕРЕКТІ ФИЛЬМДЕРДІҢ СИНТЕЗІ РЕТІНДЕГІ

Аңдатпа. Мокьюментари көркем фильм мен деректі фильмнің интерактивті қосындысы ретінде шынайылық пен қиялдың өзара әрекеттесуін зерттейді, деректі фильм стиліне еліктеп, көрермендердің сыни ойлауын дамытады. Жалған немесе сатиралық оқиғаларды ашып қана қоймай, сонымен қатар әлеуметтік-мәдени және саяси көзқарастағы мәлімдемені деректі фильм формасы арқылы жеткізеді. Мокьюментари жанрына қатысты ғылыми еңбектер мен фильмдерге негізделген талдау оның жіктелуіне әртүрлі көзқарастарды анықтайды. Мокьюментари жанрының пайда болуы мен типологиясы мамандар арасында пікірталас тудырады, ал оны бағалау көркем және деректі киноның арасындағы шекараның бұлыңғырлығымен күрделене түседі: кейбір авторлар мокьюментариді деректі фильмнің қосалқы жанры деп есептесе, басқалары оны көркем фильм жанрына жатқызады.

Тарихи талдау мокьюментаридің актерлік ойын мен сахналау сияқты кейбір әдістерінің 1926 жылға дейінгі және одан кейінгі жылдарғы алғашқы деректі фильмдердің негізі болғанын дәлелдейді, бұл мокьюментариді дербес жанр ретінде тануға негіз береді. Деректі фильмнің рефлексивті және докудрама сияқты қосалқы жанрларымен компаративті талдау жүргізіліп, мокьюментаридің негізгі сипаттамалары анықталды. «Солтүстіктің Нанугы», «Борат», «Офис», «Блэр сиқыршысының қарғыс атқан курстық жұмысы» сияқты культтік жанрдың маңызды фильмдері мен телехикаяларының толық талдауы оның киноиндустрияға және көпшілік қауымға әсерін ашып көрсетеді. Ал отандық шығармашылықтағы осы жанрдағы талпыныстар оның жүзеге асырылуындағы қиындықтарды айқындайды.

Алғашқы пайда болуынан бастап қазіргі уақытқа дейін мокьюментари айтарлықтай өзгеріске ұшырап, шекарасын кеңейтіп, комедия мен драмадан хоррор мен фэнтезиге дейінгі көркем фильм жанрларында қолданылатын кинематографиялық стильдің түріне айналды. Зерттеу нәтижелері мокьюментариді кинодағы дербес және заманауи жанр ретінде қайта қарастыруға бағытталған. Мокьюментаридің маңызды критерийлері мен ерекшеліктерін түсіну кинотанушылар мен киноөнер мамандары үшін аса маңызды бола отырып, кинематографиялық теория мен практиканы байытуына ықпал етеді.

Түйін сөздер: мокьюментари, деректі фильм, жанрлар, гибриді формалар, жалған деректі фильм.

Дәйексөз үшін: Сая, Омар және Рамазанова Бану. «Жанрлық эксперименттер: мокьюментари көркем және деректі фильмдердің синтезі ретіндегі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 10, №1, 2025, 54–75 б., DOI: 10.47940/cajas.v10i1.854

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Авторлар туралы мәлімет:

Омар Сая Исақызы — Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы экрандық өнер режиссурасы кафедрасының 2-курс магистранты (Алматы, Қазақстан)

Рамазанова Бану — режиссер, продюсер, деректі фильм режиссеры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясының оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Омар Сая Исақызы — магистрант 2-го курса кафедры режиссуры экранных искусств Казахской национальной академии имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0008-3502-2409
E-mail: sah.yah1@gmail.com

Рамазанова Бану — режиссер, продюсер, документалист, преподаватель Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7532-4112
E-mail: ramazanova.banu@gmail.com

Information about the authors:

Omar Saya Isakyzy — 2nd Year Masters Student of the Directing of Screen Arts Department, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Ramazanova Banu — direktor producer, documentary filmmaker, lecturer at Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)