

К. А. ШЕРГОВА

СТАНОВЛЕНИЕ
ЖАНРОВ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
ТЕЛЕКИНО

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ**

К. А. ШЕРГОВА

**СТАНОВЛЕНИЕ
ЖАНРОВ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
ТЕЛЕКИНО**

(1960-Е — НАЧАЛО 2000-Х ГГ.)

Москва
2016

УДК

Рецензент:

доктор искусствоведения, профессор **К.К. Огнев**

Шергова К.А. Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.). Монография. Академия медиаиндустрии, 2016 г. – 127 с.

ISBN

Монография посвящена теме становления жанров телевизионной документалистики на примере экранной продукции 60-х годов прошлого и начала XXI веков. Рассматривая эволюцию жанровых форм на конкретных кино- и телефильмах, автор обращается к исследованиям киноведов и их «грозных соперников» (по словам М.И. Ромма) – специалистов телевидения, к диссертациям, защищенным по обсуждаемым вопросам, материалам научных конференций и сборников, что позволяет представить проблему феномена понятия «жанр» дискуссионно и многообразно.

ISBN

© Академия медиаиндустрии
© Шергова К.А.

СОДЕРЖАНИЕ

Жанры документалистики: выбор исследовательского подхода	7
Специфика телевизионной экранной продукции	20
Понятие «формат». Взаимосвязь жанра и формата	26
Жанровые генерации	31
Три аспекта жанровой эволюции	35
Эстетический аспект	35
Технический аспект	39
Социальный аспект	40
Жанровая специфика кинематографа и место документального кино в дотелевизионном мире	45
Влияние телевизионной технологии: рождение новой субъектности и ранний период существования документального телефильма на отечественном телевидении	51
Документальное телевизионное кино в СССР в конце 1960-х - середине 1980-х гг	62
Документальное телевизионное кино постсоветской эпохи	75
Крах СССР и его последствия для отечественного документального кинематографа	75
Первый этап распада советского мира (1985-1991): звездный час кинодокументалистики	77
Второй этап распада советского мира (1991-1998): трансформация документалистики	82
Увеличение объёмов российской документалистики на телеэкранах в 2000-х гг.	84

Преобладающие жанры современного документального кино	96
«Докудрама» – новый жанр?	105
Эстетические черты современной документальной телевизионной продукции: между китчем и трэшем	112
Цифровая революция 1990-х и ее влияние на теледокументалистику ..	119
Заключение	124
Литература	126

ЖАНРЫ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ: ВЫБОР ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ПОДХОДА

Теория жанра — одна из наиболее значимых областей теоретической разработки в искусствоведении. Дискуссии о жанрах ведутся в фундаментальных искусствоведческих монографиях, по этой теме появляются диссертации, проводятся конференции, выпускаются ежегодные сборники научных трудов. В европейском искусствоведении используется особый термин — «генология», введенный еще в 1920 г. французским литературоведом и философом Полем Ван Тигемом для обозначения науки о жанрах в литературе, затем подхваченный исследователями других видов искусства.

Однако расхождения начинаются уже в самом определении понятия «жанр». Единого общепринятого определения термина «жанр» не существует. Известно, что каждый жанр есть явление историческое, что жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки — необходимые и достаточные условия своей идентичности, — затем «живут», претерпевая изменения; иногда «умирают», уходят из живого процесса искусства, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде. Однако сущность самого феномена жанра остается непонятной.

Известный филолог и культуролог С.С.Аверинцев, занявшись проблемой подвижности категории жанра, задается вопросом: «Каждому образованному человеку без дальнейших слов ясно, что, например, в типичных литературоведческих словосочетаниях: “жанры древнегреческой хоровой лирики”, “жанры римской любовной лирики”, “жанры русской лирики XIX в.” — не только состав списка жанров, но и объем родового понятия “лирика” в каждом случае иной. Но как быть с объемом понятия “жанр”? Есть ли категория жанра в ее наиболее общем, обобщенном, абстрагированном виде, некий инвариант,

неподвижная точка отсчета, относительно которой можно спокойно рассматривать движение конкретных жанров, или она сама подвижна, подвержена принципиальным, идущим до самой сути изменениям, исторически обусловлена? Одно дело согласиться, что категория жанра, “жанровость” как таковая, тоже подвержена изменениям и обусловлена исторически; увы, совсем другое дело — сделать из этого положения конкретные выводы для изучения её эволюции»¹.

Термин «жанр» довольно невозмутимо применяется к самым различным явлениям в зависимости от вида искусства. Исследуя систему жанров документалистики, Г.С. Прожико в книге «Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов» приводит в пример несколько разных трактовок: «В БСЭ жанр определен как общность «структурно-композиционных признаков, специфических именно для данного жанра». У Л.Тимофеева в «Основах теории литературы» утверждается, что «в основе жанра лежит... определенный тип изображения человека в жизненном процессе, определенный способ обрисовки характера». Любопытным представляется определение, предложенное В. Шкловским в одной из статей: «Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»².

Таким образом, анализ показал, что каждый исследователь трактует это понятие в соответствии с целями и задачами своего принципа систематизации произведений искусства. Зачастую считается, что все существующие произведения отражают определённые условия, ежеминутно участвуя при этом в создании определения понятия жанра.

В раннем киноведении теория жанров была унаследована из литературоведения — не стоит забывать, что одним из первых теоретиков кино стал именно литературовед и основатель «русской формальной школы» литературоведения Ю.Н.Тынянов. Как понятно из названия, на одно из первых мест эта школа ставила вопросы соответствия формы содержанию, то есть жанра, а для анализа эволюции жанра считала необходимым учитывать и саму постановку задач — причем отбирать не исключительно «хорошее», а только «значительное» и «типическое». В частности, Ю.Н.Тынянов пер-

¹ Аверинцев С.С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104.

² Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980. С. 4.

вым внес в научную среду тезис о необходимости рассматривать не жанры, а жанровые системы, причем жанровые системы каждого автора в отдельности. Сам Ю.Н.Тынянов называл современное ему кино «*искусство абстрактного слова*»³ и в жанровом отношении применял к нему гибриды литературных категорий: «Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому *Vorgeschichte*⁴ в драме невозможна (она дается только в слове) — в сущности, это и создало своеобразие драмы как литературного жанра. Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет плотно неслышанным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сторону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое “эпическое” время в кино подсказывает драму-роман (кинороман)»⁵. В то же время Ю.Н.Тынянов предполагает в будущем появление собственных киножанров: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино — то же, что живопись передвижников; оно литературно. У нас пока нет сколько-нибудь ясного выделения киножанров, а ведь именно киножанры должны диктовать самые принципы построения сценария. <...> Пока для всех (в том числе и для режиссеров) вопрос о жанрах неясен — сценарист должен не только развивать фабулу, — но и наталкивать (хотя бы путем аналогий) — на жанр»⁶.

Вплоть до 1970-х годов киноведы в целом пользовались системой жанров литературы, время от времени, по тыняновскому примеру, отмечая появление «гибридов», то есть произведений, обладающих формальными признаками нескольких жанров (так появляются «лирическая хроника», «поэма-протокол» или «роман-репортаж»). Но выяснилось, что этой литературоведческой теории жанра недостаточно для описания произведений такого сложного, имеющего одновременно черты и абстрактного (языкового), и визуального, и динамического вида искусства. С.В.Дробашенко в книге «Пространство экранного документа», перечисляя попытки продвижения в этом направлении и выделяя при этом имена как киноведов, так и выдающихся исследователей телевидения (Э.Г.Багирова, Р.А.Борецкого, С.А.Муратова, А.Я.Юровского и других), признает, что «в теории экранного искусства, в разработке принципов информации и пропаганды нет, по-

³ Тынянов Ю. В. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 320.

⁴ Доисторическая эпоха (нем.).

⁵ Тынянов Ю. В. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 321.

⁶ Там же. С. 325.

жалуй, более сложной, запутанной и до настоящего времени не решенной проблемы, чем проблема жанровой классификации документальных форм кинематографа и телевидения»⁷.

С 1970-х годов в искусствоведении в целом появляется тенденция решать вопрос о жанре в связи с систематизацией представлений обо всей морфологии искусства. Особый интерес представляет книга М.С.Кагана «Морфология искусства» (1972) — первая в отечественной эстетике специальная монография о внутреннем строении мира искусств. Столкнувшись с отсутствием устойчивого толкования понятия «жанр», М.С.Каган заключает, что классифицировать жанры по какому-либо одному признаку невозможно. Чтобы охватить классификационным анализом все многообразие жанров в целом, предлагается исходить из четырех граней искусства: познавательной, оценочной, преобразовательной и знаковой (языковой). Таким образом, системно-структурная характеристика жанра у М.С.Кагана включает четыре плоскости членения:

1. тематическую или сюжетно-тематическую плоскость;
2. дифференциацию жанров по их познавательной емкости;
3. ценностную плоскость;
4. дифференциацию жанров по типу создаваемых моделей.

В рамках системы М.С.Кагана можно представить себе, по выражению автора, «как бы четырехмерное пространство» искусства, каждая точка-произведение в котором имеет свои координаты. Завершая изложение своей концепции, М.С.Каган подчеркивает: «Чем полнее мы характеризуем произведение в жанровом отношении, тем конкретнее схватываем многие его существенные черты, которые определяются именно избранной для него автором точкой пересечения всех жанровых плоскостей»⁸.

Попытку адаптации системы М.С.Кагана к теории экранной публицистики произвел А.Абдурахманов в работе «Дифференциация жанров экранной публицистики»⁹.

На первый взгляд предложенный М.С.Каганом и продолженный А.Абдурахмановым системный подход кажется плодотворным. Множественность критериев придает этой схеме большую гибкость. Однако проблемы остаются. Для того чтобы отнести произведение к тому или иному жанру в системе М.С.Кагана, мы должны сначала

⁷ Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С.301.

⁸ Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. С. 424.

⁹ Абдурахманов А. Дифференциация жанров экранной публицистики. Ташкент: Знание, 1975.

проинтерпретировать (зачастую субъективно) существенные черты уже законченного произведения, то есть определить координаты, а лишь затем найти его место в системе и там закрепить. Таким образом, жанр рассматривается как своего рода «метка», статичная конечная характеристика произведения, не имеющая никакой функциональной значимости ни в процессе его создания, ни в процессе восприятия зрителем/читателем.

Вторая значительная проблема, с которой сталкивается исследователь, принимающий схему М.С.Кагана, состоит в том, что эта схема предполагает замкнутость, неизбежность и синхронность развития всего объема искусства. Иначе говоря, декларируется существование некоего «мира искусства», отдельного от действительности как таковой. А это в свою очередь подразумевает всегда существующую равную возможность возникновения внутри этого «мира искусства» всех жанров в неизменном виде. Но на самом деле эта возможность вовсе не одинакова в разные эпохи; выбор как самих критериев, так и их количества может бесконечно дискутироваться. Если мы хотим исследовать реальный процесс генезиса и развития жанров, нам нужно отвергнуть само представление о жанре как о некой ячейке, в которую следует поместить рассматриваемое произведение.

Более того: безусловно признавая документальный телефильм произведением искусства, мы не можем забывать о том, что документалистика – это гиперреалистическое искусство, где жанровые вопросы решаются иначе. Если романтическая литература или художественный кинематограф как бы перераспределяют жанровые возможности внутри сферы искусства, то реалисты прорываются сквозь границы этой сферы к действительности, которая находится в процессе постоянного изменения. Выбор жанра определяется тем материалом реальной жизни, который предстоит осветить.

Радикальную позицию в этом вопросе занимает Л.М.Рошаль. Связывая возникновение такого явления, как документалистика, с «постоянным развитием исторического мышления широких масс и их все возрастающим интересом к подлинным событиям, происходящим в действительности <...>, желанием людей осмыслить современность как определенный отрезок истории, понять сегодняшнюю действительность как часть общего исторического процесса, что предопределяет общественный интерес к искусству, построенному на подлинных фактах»¹⁰, автор не просто

¹⁰ Рошаль Л.М. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. С. 14.

признает жанр постоянно меняющейся субстанцией, но даже отрицает возможность существования какой бы то ни было устоявшейся системы жанров, провозглашая, что «создавать каждое новое экранное произведение — значит, каждый раз творить жанр»¹¹. Но при такой трактовке мы впадаем в другую крайность: приходится признать, что нет никаких закономерностей процесса творчества, доступных непосредственному наблюдению, что приводит нас если не к теоретической, то к практической бесполезности и необязательности категории жанра.

Г.С.Прожиго тоже совершенно справедливо отмечает, что документальный образ лишь на первый взгляд подчиняется тем же законам, что и художественный. Однако, продолжает автор, «подобный взгляд на документальный образ обедняет, снимает своеобразие художественного мышления в документальном кино», которое состоит в «диалектическом взаимодействии элементов традиционной образности и публицистических принципов аргументации и доказательства мысли. Эта диалектика структуры документального образа предъявляет кинодокументалисту особые требования, делая его художественное мышление не только образным, но и аналитическим, точнее, конкретно-образным»¹².

Исходя из этого диалектического взаимодействия образного и аналитического способов аргументации, Г.С.Прожиго предлагает схему существующих жанров документального кино. Преобладание в производстве тех или иных элементов аргументации позволяет отнести данное произведение к одной из четырех жанровых групп:

Первая — группа информационных жанров, где преобладает логический, публицистический тип аргументации. К этой группе относятся произведения, находящиеся на стыке документального фильма и хроники. Экранная документальная периодика зачастую уходит от сугубо информационных задач, расширяя сферу анализа и сферу интерпретации действительности. Интерес к самому факту уступает место его трактовке, больше внимания уделяется деталям и эмоциональной стороне. Полнее всего принципы этой информационной группы воплощены в репортаже.

Вторая группа — очерковые формы, где взаимодействие образных и аналитических элементов дает широкий спектр жанровых структур.

¹¹ Рошаль Л.М. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. С. 165.

¹² Прожиго Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980. С. 9.

Очерк — это «пограничный жанр, где-то между исследованием и рассказом»¹³. Следовательно, документальный материал в очерке располагается сообразно авторской мысли, и «определить точное направление в этом живом море — главная задача наблюдателя»¹⁴. Главный объект очерка — человек. «Если в традиционных информационных жанрах на первом плане — действие, свершение, а человек обычно статичен, то в очерке он выдвигается в центр внимания. <...> Даже в том случае, когда в центре внимания очерка оказывается цепь быстро сменяющихся событий, показ и рассказ ведется автором с целью сквозь событие показать людей»¹⁵.

Помимо очерка как такового, к этой группе относятся жанры документальной повести, киноновеллы, документальной драмы, путевого очерка и кинопортрета.

К третьей группе относится фильм-размышление, где при всем многообразии принципов авторской аргументации (логической, публицистической, поэтической) структура подчинена форме эссе, размышления со свободным ассоциативным способом организации материала. Автор указывает: «Мы осознаем всю зыбкость принятого термина “фильм-размышление” для обозначения целого раздела в жанровой структуре кинодокументалистики, но необычность материала и его организации в подобных лентах заставляют видеть в них особенное жанровое направление»¹⁶. В эту группу предложено относить и такие, казалось бы, различные жанры, как публицистическая поэма, киноплакат, историческое эссе и современный проблемный фильм. «В этих фильмах автор выступает как наиболее интересный объект исследования. Конечно, нас интересует и материал, показываемый с экрана, но главное — авторская его оценка»¹⁷. Из этого следует, что изображение в фильмах такого типа используется для раскрытия мыслей автора (к которому предъявляются особые, завышенные требования) и находится в подчиненном положении. Кадры имеют значение в качестве своего рода обобщений, характерных фактов. Родоначальник этого направления Д. Вертов писал: «Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены число, место, месяц и номер.

¹³ Там же. С. 28.

¹⁴ Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980. С. 28.

¹⁵ Там же. С. 31.

¹⁶ Там же. С. 43.

¹⁷ Там же.

Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг <...> является зафиксированным на пленку кинофактом. Пробегаящая по улице собака – это видимый факт, даже в том случае, если мы её не нагоним и не прочтем, что у неё написано на ошейнике»¹⁸.

Итак, несмотря на то, что значительную часть произведений, выполненных в жанре фильма-размышления и манере эссе, составляет политическая публицистика, в этом жанровом направлении наблюдается серьезный перевес художественного начала над публицистическим, что означает увеличение эстетической деформации документального материала.

Четвертая группа – это художественно-документальные жанры, где документальный материал служит основой для создания художественного образа. Характерная черта произведений этой жанровой группы состоит в том, что реальные кадры дополняются постановочными съемками. Чаще всего этот прием используется как способ восстановления событий прошлых лет, по той или иной причине не полностью попавших в кадры хроники. К этой группе Г.С.Прожики относит такие разные фильмы, как «Мы» Артура Пелешяна и «Октябрь» Сергея Эйзенштейна, документальная выразительность которого, достигнутая методом реконструкции, настолько велика, что зарубежные критики относят этот фильм к документалистике. Ставший классическим эпизод штурма Зимнего с эффектными кадрами матросов, гроздьями повисших на чугунных узорных воротах, — эти вымышленные, рожденные творческим воображением кадры, становятся хрестоматийными документами. В качестве подлинных фотографий они даже фигурируют в школьных учебниках по истории, как и кадры разгона демонстрации 3 июля 1917. Инсценированные эпизоды в картинах подобного жанра нередко соседствуют с хроникой, «как бы уравниваясь в своей документальной достоверности с реально зафиксированными событиями истории»¹⁹, что подразумевает стремление к точности факта и скрупулезность в деле его восстановления. «Ведущей жанрообразующей силой здесь является художественная образность. Кадр обладает большей эстетической сложностью, обретает композиционную замкнутость, уходит репортерская подвижность, многозначность внутрикадрового содержания»²⁰.

Однако на страницах той же книги «Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов» автор вскоре признает, что предлагаемое деление достаточно условно и имеет размытые границы. Определяя понятие жанра,

¹⁸ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 86-87.

¹⁹ Прожики Г. С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980. С. 53.

²⁰ Там же. С. 56.

Г.С.Прожиго приводит известную цитату из статьи В.Шкловского «За сорок лет»²¹, тем самым на новом этапе демонстрируя возвращение к практической «формальной школе», а затем уточняет, что основные признаки жанра связываются:

- а) с характером объекта;
- б) с конкретным назначением жанра;
- в) с масштабом выводов и мерой типизации;
- г) с характером стилистических средств.

Фактически подобная трактовка жанра — как характера связей между автором, жизненным материалом и аудиторией, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов, — задает и подход к исследованию эволюции жанра: выяснение фундаментальных законов, теорий или концепций, управляющих формированием, развитием и сменной многообразных жанровых систем в рамках рассматриваемого вида или рода искусства и действующих на всем протяжении его существования. В отношении экранной документалистики это будет исследование истории качественных изменений концепции действительности. В частности, как указывает Г.С.Прожиго, многообразие жанровых конструкций документального кино появляется именно в результате такого качественного изменения отношения к человеку/личности в 1960-е годы. Поэтому, чтобы выявить принципы генезиса жанра, нам нужно обратить внимание на действительность не только как на содержание документальных фильмов, но и как на более широкую категорию, т.е. как на действительность, формирующую отношение к себе в рамках документального фильма. То есть нам следует учесть, что документалист не только интерпретирует объективную реальность, но и делает это по её же законам.

Нельзя не упомянуть жанровую классификацию по С.В.Дробашенко, который предлагает разделить документальные фильмы на две основные группы, исходя из способа организации экранного материала в сочетании с его содержательной характеристикой: информационно-описательные и проблемно-образные. В добавление предлагаются такие уточняющие категории, как исторический или современный, биографический фильм, фильм-развернутое-многоплановое-повествование и фильм-монолог. И тем не менее даже С.В.Дробашенко в конечном итоге признает, что «весьма трудно в ряде случаев провести четкую границу между проблемным и ин-

²¹ Там же. С. 3.

формационно-описательным фильмом».²² Автор не исключает и того, что ряд картин не будет вписываться в предложенную им схему, а некоторые способны будут сформировать свои законы построения.

Тем не менее надо учитывать, что предложенные выше схемы составлены для документального кинематографа как такового. Теоретики телевидения, отмечая техническое различие между этими двумя видами документалистики, рассматривают документальный телефильм в контексте телевизионной журналистики, поскольку он давно уже стал неотъемлемой частью программы: «Если форма существования искусства – отдельное произведение, то форма существования телевидения – программа <...>. Формулируя своеобразие телефильма, заключаем: это такой фильм, в котором предусмотрен коммуникативный эффект включенности в телепрограмму. Его драматургия и поэтика обусловлены существованием в рамках программы, в потоке передач».²³

Надо заметить, что кинематографисты, в свою очередь, по-разному относились к появлению телевидения. Многие видели в нём будущее документалистики, многие, наоборот, ревностно отстаивали первенство кинематографа. В пору становления телевизионного вещания М.И.Ромм признавал, что оно наносит кинематографу тяжелые удары, и называл телевидение «грозным соперником кинематографа». Приводя в пример американское телевидение, режиссер писал: «Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать массовым порядком, как мясные консервы, а жадный экранчик телевизора требует именно такого массового, непрерывного потока»²⁴. М.Голдовская вспоминает о соперничестве с коллегами с ЦСДФ, уверенными в том, что они делают «настоящую документалистику». Но вскоре «им пришлось <...> переименоваться и стать “Хроникой наших дней”, но и эту хронику зритель смотреть не хотел: телевидение приучило его к показу события в день события».²⁵ В определенный момент произошло размежевание новостей и собственно телефильма: телевизионные документальные циклы «Летопись полувека» и «Наша биография» укрепили позиции документального телефильма, начав формирование его собственных художественных и технических приемов, связанных с особенностями телевидения.

²² Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С. 304.

²³ Муратов С. Документальный фильм // в кн. Телевизионная журналистика (учебное пособие). М.: Изд-во МГУ, 2002. С.211-212.

²⁴ Ромм М. И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1963. С. 240.

²⁵ Голдовская М. Е. Женщина с киноаппаратом. М.: Материк, 2002. С. 49-50.

В 1992 году режиссер-документалист Юрис Подниекс высказал противоположную точку зрения, обрисовав тенденцию в мире следующим образом: «Я прихожу к выводу, <...> что документального кино как искусства в мире почти нет. Документальное кино для них — это телевизионное кино, его делают журналисты, а не режиссеры».²⁶ Несколько преувеличенным представляется и положение о том, что телевидение — единственный способ выживания документального кино, которому необходимо структурироваться в телевизионные программы, потому что это единственный способ остаться на плаву. Л.Н.Джулай в книге «Документальный иллюзион» констатирует, что подобная критика, занижавшая преимущества кино по сравнению с телевидением в области документалистики, способствовала тем самым капитуляции киноэкрана перед экраном телевизионным. И все же нельзя не признать, что при отсутствии системы театрального показа документального кино телевидение остается единственным средством, позволяющим донести произведения документального кинематографа до зрителя.

Компромиссную точку зрения высказывает Л.М.Рошаль в книге «Кино и мы», констатируя неправомерность противопоставления кино и телевидения хотя бы потому, что по природе оба эти явления представляют собой одно «звукозрительное» искусство. Такую же точку зрения разделяет В.А.Саруханов. Называя телевизионную документалистику «младшим братом» кинодокументалистики, он подчеркивает, что именно опыт в драматургии и режиссуре стал профессиональным фундаментом теледокументалистики. «Причем, опыт не только практический, но и теоретический, где первенство по праву принадлежит Дзиге Вертову».²⁷

Серьёзным исследованием представляется «Типология жанров современной экранной продукции» Н.В.Вакуровой и Л.И.Московкина. Авторы исследования претендуют на то, что их работа «является практически единственной, решающей задачу классификации ТВ-жанров путем формальной процедуры с объективным доказательным вычисляемым результатом (обычно идентификация жанров производится эвристически и, естественно, субъективно)».²⁸

²⁶ Подниекс Ю. Я не боюсь не успеть. // После взрыва: Документальное кино 90-х. М.: Андреевский флаг, 1995. С. 190.

²⁷ Саруханов В.А. Азбука телевидения. М.: «Аспект Пресс», 2003. С. 94.

²⁸ Н.Вакурова, Л.Московкин. Типология жанров экранной продукции. М.: Ин-тут совр. искусства, 1997. С. 4.

Н.В.Вакурова и Л.И.Московкин используют термин «жанр» достаточно свободно, «подобно, например, слову «профессор» – для обозначения как должности, так и звания».²⁹ Каждому жанру, по мнению исследователей, можно приписать как минимум четыре характеризующих признака:

1. функциональную направленность;
2. степень обобщенности повествования (глубина анализа в интерпретации фактов и связей данного события с другими);
3. оценка события или эмоционально-аксиологическая направленность;
4. характер использования тех или иных изобразительно-выразительных средств в различной степени и соотношении.

Исследователи уточняют, что «в восприятии произведения зрителем большую роль играет форма «заявленного жанра», определяемая коммерческим названием экранного продукта или анонсом»³⁰, то есть демонстрируют своеобразную верность определению В.Шкловского. Н.В.Вакурова и Л.И.Московкин справедливо отмечают, что практически любая система жанров обычно включает несколько уровней, и в связи с этим вводят интересное понятие иерархии (или, вернее сказать, ранговой шкалы) жанров. «Например, согласно одному уровню классификации жанры делятся на публицистические и информационные, соответственно критерию, какими вопросами задается автор: как, почему и с какой целью, или что, где, когда. Согласно другому варианту, идентифицируются три вида публицистики: информационная (заметка, отчет, выступление, интервью, репортаж), аналитическая (комментированная информация с внесением авторской субъективности – комментарий, обозрение, дискуссия, пресс–конференция, корреспонденция) и художественная (очерк, зарисовка, эссе, сатира). В свою очередь, каждый конкретный жанр может иметь несколько разновидностей, как, например, репортаж – прямой о событии (синхронный или немой), постановочный («спровоцированная ситуация») и тематический (проблемный)»³¹.

Типология жанров экранной продукции Н.В.Вакуровой и Л.И.Московкина представляет собой интересный инструмент. Однако результаты исследования, как кажется, не столько система, сколько своеобразный словарь современных жанровых терминов, доскональное

²⁹ Там же. С. 6.

³⁰ Н.Вакурова, Л.Московкин. Типология жанров экранной продукции. М.: Ин-тут совр. искусства, 1997. С. 36.

³¹ Там же. С. 37.

перечисление всех факторов, могущих повлиять на образование жанра, включая особенности пространственно-временного принципа моделирования действительности. В связи с интересующей нас темой недостаток этой типологии заключается в том, что, пользуясь ею, мы можем лишь отметить в наборе фильмов признаки тех или иных жанров или их гибридов, однако по-прежнему не сможем уяснить для себя принцип, которому подчиняется процесс их трансформации.

Отметим, что, начиная разговор о жанрах, мы немедленно сталкиваемся с рядом проблем – в частности, с несоответствием методологии большинства исследователей, затрагивавших эту тему, факту повышенной изменчивости жанровых форм экранного искусства, и, как следствие, с отсутствием комплексного гуманитарного междисциплинарного подхода к исследованию жанровой эволюции. И чем конкретнее поставлена тема исследования, тем больше возникает проблем. В нашем случае, при попытке проследить процесс эволюции жанровых форм документального телефильма, мы обнаруживаем зачастую и отсутствие в этом вопросе специального подхода к документалистике, и того, что предмет исследования стремительно изменяется в связи с не менее стремительным изменением социокультурного контекста, а существующие описания жанровых систем и схем не дают возможности проследить и описать сам процесс этих изменений.

Автор полагает, что подход к исследованию эволюции жанров телевизионного документального кино должен включать в себя рассмотрение феномена времени и феномена «человеческого измерения» искусства, культуры повседневности, в пространстве которой в каждом конкретном историческом моменте находятся и автор, и зритель. Поэтому представляется наиболее адекватным использовать широкий искусствоведческий подход, в котором присутствуют все требуемые элементы. Применяется исторический и этимологический методы с целью обнаружении истинного значения понятия по его названию и происхождению.

Чтобы выявить особенности современного ассортимента жанров телевизионного документального кино, разобраться в его формах и стилистических особенностях, сначала стоит разобраться в природе телевидения вообще.

СПЕЦИФИКА ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЭКРАННОЙ ПРОДУКЦИИ

Наиболее очевидная внешняя предпосылка различий между кинофильмом и телефильмом состоит в условиях восприятия, просмотра. Чтобы увидеть кинофильм, зритель идет в кинотеатр, где (в большинстве случаев) в обществе других людей, почти неподвижно сидя в тишине и темноте, внимает зрелищу.

Просмотр телефильма происходит принципиально иначе: «один на один» или в небольшой группе (при семейном просмотре). Этот процесс характеризуется гораздо большей доверительностью, можно даже сказать – интимностью. Просмотр телефильма не заставляет зрителя выходить из повседневной среды и круга занятий: можно смотреть или «слушать» телевизор, занимаясь обыденными делами. Изображение на телеэкране имеет хоть и главенствующее, но меньшее значение по сравнению с кинофильмом: даже если возникает необходимость отвести глаза от экрана, суть происходящего можно уловить из комментария.

Именно эта уже необратимая «встроенность» телевидения в повседневную жизнь аудитории и лежит в основе законов восприятия телефильма. Кинематографическая реальность находится как бы за экраном, в его глубине. Психологически она четко отделена «четвертой стеной» – плоскостью экрана. Телевизионное изображение, наоборот, «открыто». Зритель как бы находится в одной физической реальности с изображаемым. В отличие от кинематографического просмотра, который можно определить как «наблюдение», телевизионный просмотр воспринимается как «контакт». В нередких случаях для одиноких людей телевидение играет роль собеседника.

Специфика условий просмотра, когда телезритель оказывается «один на один» с экранным действием, порождает «эффект присутствия», о

котором неоднократно говорил в книге «Телевидение и мы» знаменитый исследователь телевидения В.С.Саппак еще в 1960-е годы. Пресловутый «эффект присутствия» накладывает свои особенности: «психология восприятия телевизионного неигрового зрелища требует от работников ТВ постоянно поддерживать у телезрителя ощущение, будто он находится на месте происшествия и следит за событиями, разворачивающимися на его глазах»³².

Главная характеристика телевидения до 1960-х годов — «сиюминутность» или «симультанность». Телевидение было средством моментного и непосредственного контакта. Ощущение себя свидетелем событий, происходящих перед камерой, питало энтузиазм зрителей. «Преимущество, которое качественно отличало нас от кино — сиюминутность. Ведь всё, что мы делали — это была прямая трансляция... Изображение лица на огромном расстоянии — это было чудо»³³, — свидетельствует один из первых режиссеров советского телевидения А.Степанов. В том, что самоценность прямой трансляции намного превосходит возможности кино, в те годы мало кто сомневался. Уверенность достигала такой степени, что в учебном пособии для будущих тележурналистов говорилось: «Зритель телевидения имеет дело не с прошлым, а с настоящим, и, следовательно, его чувства носят совсем иной характер — это яркое переживание, одновременное с происходящими событиями, а не с их записью. Телевидение никогда не утратит <...> эффекта присутствия»³⁴.

В середине 1960-х годов авторы документальных телефильмов, дорожающие специфической доверительностью прямой трансляции, хотели сохранить телеэстетику, изобретая концепции телефильма, которые бы заставили зрителя думать, что он смотрит «живое» изображение, или хотя бы позволили телефильму визуально не выбиваться из потока телеинформации, имитируя «реальное время», позволить зрителям ощущать себя именно теле-, а не кинозрителями. Среди двух главных таких концепций — концепция И.Беляева об «активной небрежности». В самом деле, раз в прямой передаче нас привлекает неотобранность происходящего перед камерой, что мешает нам создать эту неотобранность искусственно? «Меня радует “неорганизованный” кадр, в котором на первом плане мы, допустим, видим полголовы,

³² Цит. по Беляеву С.А. Об эстетическом своеобразии видеофильма / В сб. Документальный видеофильм: Этап становления. М.: Искусство, 1982. С. 43.

³³ Цит. по: Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики / Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1990.

³⁴ Юровский А. Я., Борецкий Р.А. Основы телевизионной журналистики. М.: Изд. МГУ, 1966. С. 99.

меня радует дрожание, переброска камеры, переброска оптики... Я иногда специально создаю этот “брак”, чтобы у зрителя возникало впечатление подлинного репортажа»³⁵.

Вторая концепция принадлежит С.Зеликину. Признавая, что кино-съемка не обязательно исключает «эффект переживания события в момент его свершения», Зеликин отказывается трактовать этот феномен как «жизнь без посредника». Наоборот – он сторонник персонификации и непосредственного диалога автора со зрителем. Существует, по его мнению, «сиюминутность того, что происходит на экране и сиюминутность рождения авторской позиции по отношению к тому, что происходит»³⁶. Таким образом, сиюминутность для зрителя создается в силу того, что он чувствует себя соучастником авторских размышлений. «Сиюминутность достоверности нельзя создать «смазанным затылком», «дрожанием камеры». «Самоустранение» посредника – оператора, режиссера и комментатора – противопоставляется активности их к происходящему. Не без посредника, а именно “вместе с посредником”. <...> В телевизионном документальном фильме должен быть своеобразный лирический герой, который существовал бы за каждым кадром»³⁷.

При всем различии двух подходов оба режиссера сходятся в том, что следует как можно меньше вторгаться в сам ход происходящего и соблюдать целостность изображаемого события. «Речь идет о непрепарированной действительности, о реальности, не подвергшейся чересчур разрушительному воздействию киномонтажа. Если во время прямой трансляции эта целостность соблюдается, то при создании телефильма такое отношение к действительности понимается скорее как творческое задание»³⁸.

В 1966 году советское телевидение вступило в эпоху видеозаписи, а через пять лет едва ли не полностью перешло с прямой трансляции на видеозапись. Вдохновлявшие крупнейшего отечественного теоретика телевидения В.С.Саппака «симультанность», «сиюминутность», «непосредственность» технически тут же ушли в прошлое. Однако даже с переходом на видеозапись стало очевидно, что телевидение имеет собственные, отличные от кино характеристики пространства и времени. Поэтому указанные категории сохранили свое значение как эстетический прием.

³⁵ Беляев И. К. Быть или не быть? // «Советская культура», 18 ноября 1958 года.

³⁶ Зеликин С. Документальный телефильм и эффект присутствия // «Искусство кино», 1966, № 10. С. 72.

³⁷ Там же. С. 55.

³⁸ Там же. С. 56.

В связи с приходом видеозаписи категория времени на телевидении приобрела иное значение. Это коснулось и принятых норм телевизионного хронометража. Программная сетка требует четких временных стандартов: 26, 39, 44 или 52 минуты. Зачастую жертвуя ценными кадрами при создании телефильма, режиссеры вынуждены учитывать эти строгие требования.

Жесткие временные рамки на телевидении касаются не только размера самого телефильма или передачи, но и сроков выполнения, что нередко сказывается на качестве материала: часто просто нет времени для качественного переосмысления темы, замысла, материала, и «творческое озарение» приходит уже после эфира. В кино процесс создания документального фильма располагает, как правило, куда большим временем.

В своем привычном значении время также играет немаловажную роль в телевизионном пространстве: тут стоит обратиться к программе передач, каждый элемент которой обозначен конкретным временем выхода в эфир. «В телепоказе на любой фильм, и кино-, и теле-, влияет, прежде всего, контекст программы, тогда как в условиях кинопоказа фильм всё же равен самому себе. Такова неизбежная плата за эфирный прокат. Здесь фильм может и выиграть, и проиграть даже вне зависимости от собственных достоинств и недостатков. Успех может решить просто удачное место в сетке вещания, телевизионное же «неудобье», наоборот, может пригасить его»³⁹, — пишет Л. Джулай.

Именно вышеупомянутый «контекст», неумолимое влияние элементов программы друг на друга, требование их уместности и логической и гармоничной последовательности одновременно с «родовой памятью» телевидения о «прямой трансляции» постепенно приводят к представлению о телевидении как о непрерывном потоке, но уже не потоке актуальных событий, а абстрактной «информации».

Представление о «потоке» как специфике телевещания заняло центральное место в теории телевидения Р.Уильямса, разрабатываемой им в 1970-х годах и изложенной в книге «Телевидение. Технология и структурная форма»: «Произошел значительный сдвиг от понятия последовательности как программирования к понятию последовательности как потока. Тем не менее, это трудно заметить, поскольку старое понятие программирования — темпоральной последовательности, в которой действуют

³⁹ Джулай Л. Н. Был взрыв. Мог быть взлет // После взрыва: Документальное кино 90-х. М.: Андреевский флаг, 1995. С. 11.

пропорция и равновесие, – все еще активно и в какой-то мере реально. Но сейчас ясно <...> что то, что нам предлагают, – это уже не программа, состоящая из дискретных единиц с определенными вставками, но спланированный поток, в котором подлинная серия – это не опубликованная серия рубрик программы, но последовательность, трансформированная включением другой последовательности, которые вместе и составляют реальный поток современного вещания». ⁴⁰ Отметим, что эти слова написаны Уильямсом в первой половине 1970-х годов, то есть за несколько лет до изобретения пульта дистанционного управления телевизором, что позволило зрителю значительно свободнее, не сходя с места, переключать каналы. В своей крайней форме, форме мании, явление постоянного переключения каналов была названо «зэппингом» (или «заппингом» в некоторых транскрипциях).

И теперь особо важно подчеркнуть, что каждый зритель в процессе переключения каналов создает свой индивидуальный телевизионный «поток», разрушающий жанровые и другие ограничители. В то время как «поток», создаваемый коллективом отдельного канала и, в частности коллективом авторов фильма, демонстрируемого на канале, – лишь реакция на эту неизбежную особенность восприятия телепродукции зрителями, в чем и заключается в настоящее время сущность интерактивности телевидения. Для того чтобы «не смешиваться», выделиться из общего «потока», руководству каналов приходится прибегать к унификации всей своей продукции. Теперь уже недостаточно логотипа телеканала, сообщающего зрителю, «где» он находится, – каждая передача приводится в соответствие с общей политикой, концепцией, поддерживаемой идеологией, «форматом» телеканала.

Под дискретными единицами, которые ранее были составными программы и которые сейчас составляют информационный «поток», Уильямс понимает законченные произведения – фильм или программу. Следует помнить, что произведение считается состоявшимся лишь при наличии его свидетелей – зрителей. В описанных выше условиях не только перед руководством канала, но и перед автором встает задача удержать зрителя от переключения канала. Грубо говоря, у руководства телеканала и автора фильма, который создает его по заказу телеканала, есть задача с первых минут фильма «простимулировать» зрителя: «зацепить» его ярким кадром,

⁴⁰ Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; L., 1992 цит по Шапинская Е. Н. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма // Массовая культура. М.: Альфа-М, 2004.

знакомым персонажем, интригующей, но понятной ассоциативной цепочкой, точно подобранным словосочетанием в закадровом комментарии. Часто этот «крючок» для привлечения зрительского внимания может заключаться в заимствовании приемов совершенно постороннего жанра, зарекомендовавшего себя успешным.

Таким образом, внутри калейдоскопического «потока» информации значимость жанровых различий в целом понижается — признаки жанра менее важны по сравнению с признаками принадлежности к телеканалу, соответствия «формату».

ПОНЯТИЕ «ФОРМАТ». ВЗАИМОСВЯЗЬ ЖАНРА И ФОРМАТА

В настоящее время на российском телевидении практикуется разделение общего объема документалистики на отдельные виды произведений на основе различия формата телевизионной продукции. К примеру, так высказывается ведущий аналитик ВЦИОМ Максим Муссель: «Телевизионный эфир с точки зрения документального жанра распадается на множество форматов»⁴¹.

Несмотря на то, что понятие «формат» прочно вошло в обиход телевизионной практики, его значение в полном объеме до сих пор не зафиксировано ни в одном учебном пособии или справочнике. Нет данного определения и в «Терминологическом словаре телевидения». В мировой практике телеформат подразумевает «зарегистрированную оригинальную версию фильма/программы, тиражируемую по лицензии в другие страны с последующей адаптацией»⁴². Иначе говоря, это совокупность результатов интеллектуальной деятельности, составляющих отличительные черты аудиовизуального произведения, включая графическое и музыкальное оформление, сценарий, декорации и т.д. — набор признаков, достаточный для признания данной конкретной программы уникальной и самостоятельной. Формат можно купить, скопировать, украсть — что лишний раз доказывает его рыночную природу.

Поначалу по отношению к телевидению формат обозначал только количественные характеристики: метраж передачи, обусловленный сеткой

⁴¹ Роль российского телевидения в жизни общества. Исследование // Всероссийский Центр Изучения Общественного Мнения. Электрон. дан. М., 2006. Режим доступа: http://wciom.ru/arkhiv/tematicheskii-arkhiv/item/single/3318.html?no_cache=1&cHash=8b561d76b3.

⁴² TV Program format. // Wikipedia, the free encyclopedia. Электрон. дан. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/TV_Program_format.

вещания. Подразумевался именно временной отрезок. Телевизионному продукту надо было обязательно вписаться в определенные временные рамки: «шаг» для него был равен 26 или 52 минутам — не больше и не меньше. Если это правило не соблюдалось, материал мог не попасть в эфир. Многие и сейчас вкладывают в это понятие только количественное значение, а порой некоторые технические параметры, сохраняя значение формата как чисто внешней формы.

Действительно, сложно отрицать, что кроме изменений в области эстетической и общественной теории, на разнообразие жанров в любом виде искусства оказывает влияние своеобразие используемых им технических средств. Эта зависимость особенно наглядно прослеживается на примере техноёмких видов искусства, к которым относится и документальное телевизионное кино.

Советский и российский кинорежиссёр-документалист, доктор искусствоведения М.Е.Голдовская справедливо указывает на то, что мнение о вторичной, подчиненной роли техники неправомерно, особенно применительно к экранной публицистике. «Произведение кинопублицистики, как правило, создается одновременно с развитием описываемого в нем явления, на основе прямой фиксации киноаппаратом, поэтому его качество напрямую зависит от уровня технического оснащения. Осмысление взаимосвязи творческого и технического аспекта создания произведения важно для выяснения общих закономерностей художественного творчества, для формирования культурно-философских взглядов»⁴³. Сегодня прямая зависимость художественного аспекта телевизионной документалистики от технического оснащения процесса съемок очевидна — и понятие формата также закономерно расширилось.

Постепенно в телевизионной медиасреде США понятие «формат» стало трактоваться гораздо шире: теперь это уже не только технические характеристики, но и смысловые особенности. В такой расширенной трактовке термин «формат» был впервые осмыслен в 1979 г. профессором университета штата Аризона (США) Дэвидом Элтейдом в работе «Логика медиа». Д. Элтейд, будучи одним из ведущих в мире специалистов по теории и истории медиа, определил формат как рамку или перспективу, которая используется для того, чтобы подать и истолковать те или иные феномены. Понятие «формат» заметно шире, чем понятия «угол зрения» и «тема», так

⁴³ Голдовская М.Е., Взаимодействие идейно-художественных средств и технических средств экранной публицистики (автореферат диссертации) / М., 1987. С. 6.

как он применим к любому событию и предшествует любой работе по его конструированию. Формат первичен по отношению к событию: событие конструируется в соответствии с форматом, а не формат – в соответствии со спецификой события. Иными словами, как отмечает Элтейд, в медиа-реальности формат выполняет те же функции, какие в повседневности – естественная установка. Именно поэтому он не тематизируется и всегда пребывает «на горизонте сознания» как производителей телевизионных программ, так и их постоянных зрителей.

Участники российской медиасреды в такие тонкости не вдаются, но слово «формат» используют повсеместно, причем не только в устной речи. Часто его можно увидеть в заголовках изданий: «Ток-шоу “В круге света” не вписалось в формат телеканала», «Газпром полностью прекращает прямое финансирование телекомпании НТВ. Новый хозяин телекомпании планирует поменять формат вещания и разогнать информационную службу», «Форматы всех стран, соединяйтесь!», «Формат телеканала Рен-ТВ после смены руководства не изменится», «Реальное телевидение: “плюсы” и “минусы” нового формата». Более того, появился антоним – «неформат», приобретший какой-то зловещий смысл «негодного», «не соответствующего» упомянутой выше естественной зрительской установке. Однако в России, где и сама зрительская установка по большей части остается тайной за семью печатями, «неформат» представляется (а часто и является) результатом продюсерского эгоизма. Вот как об этом пишет Ю. Богомолов: «Вердикт телена начальников: “неформат” – может означать все, что угодно. В том числе и то, что когда-то называлось “идейной невыдержанностью”. «Ваше произведение, – говорили советские партфункционеры, – идейно невыдержанное»⁴⁴.

Отсюда сформировавшееся у многих негативное отношение к формату как к форме цензуры. Особенно негодуют по поводу «формата» авторы художественных фильмов. Так, режиссер Андрей Звягинцев считает, что формат мешает раскрыться личности: «Формат – это что-то бездушное. Заглянув в толковый словарь, можно обнаружить, что это понятие употребляется в значении чего-то технологического. Это размер чего бы то ни было, размер как физическая категория. Требование следованию формату – изобретение лукавого ума. Что дает это сухое, лишённое животворящей силы понятие?»⁴⁵.

⁴⁴ Богомолов Ю., Люди от испуга скушали друг друга? // «Российская газета», федеральный выпуск № 4174 от 19 сентября 2006 г.

⁴⁵ Формат телеканала. Новое понятие в СМИ // «Журналистика и медиарынок», №10 за 2006 г.

Представители российских каналов-заказчиков неоднократно признаются в интервью, что «формат», рассматриваемый именно как набор технических характеристик информации, — это удобный инструмент современного рынка средств массовой информации который требуется, когда необходимо объяснить автору, что, собственно, «от него нужно». В условиях жесткого потокового производства проще найти профессионала, работающего «в нужном формате», чем подстраиваться под нужды уникального автора. Когда та или иная программа выходит в определенном формате, она понятна потребителю и понятна рекламодателю. То есть интерпретация, предложенная Дэвидом Элтейдом, справедлива и для современного телевидения России.

Чаще всего формат включает в себя признаки определенного жанра. Формат, как уже упоминалось, первичен по отношению к событию, автору и процессу конструирования творческого продукта, а жанр — характеристика, причем в наибольшей степени авторская характеристика, присущая уже законченному произведению, он выбирается автором в соответствии со спецификой события.

Для исследования эволюции жанров особый интерес представляет так называемый процесс переформатирования. Продолжая оперировать в терминах Элтейда, можно сказать, что переформатирование заключается в том, чтобы привести подачу уже готового материала о событии в соответствие с изменившейся зрительской установкой. Появление медиаметрии дало возможность выявлять эту установку.

Для того чтобы понять ее, применяются различные типы медиаисследований — как количественные, так и качественные. Медиаметрия — особый тип **количественных** исследований, выявляющих объем, структуру, динамику изменений аудитории и позволяющих оценить степень популярности медиапродукта (для телевидения это пиплметрия, дневниковые исследования, телефонные опросы).

В то время как медиаметрия фиксирует зрительскую реакцию на тот или иной продукт, методология **качественных** исследований (например, фокус-группы) дает возможность уточнять причинно-следственные связи зрительской реакции и прогнозировать поведение аудитории.

Разнообразие методов исследования аудитории позволяет выявлять смену культурных, эстетических, мировоззренческих трендов, побуждая менять формат. Таким образом, зритель одновременно и оказывает влияние на формат, и пассивно воспринимает результат, выстраивая в

соответствии с ним свою картину повседневности. Переформатирование – это естественный признак непрекращающегося процесса взаимной адаптации телевидения и телезрителя, продукта и потребителя.

Однако следует помнить о том, что документалистика, являясь телевизионным продуктом, наследует традиции документального кинематографа. Документальный фильм вне зависимости от среды показа является плодом индивидуального авторского видения материала и стоящих за ним смыслов, а одним из главных инструментов автора считаются жанровые приемы. Поэтому если формат (включающий в себя жанр) – это своего рода рыночный договор между продюсером и зрителем, то жанр, как уже говорилось выше, – договор в сфере общения зрителя и автора (режиссера, сценариста), диалог собеседников.

Зритель в равной мере, хоть и в неявной форме, является автором телевизионного продукта. Впрочем, эта мысль не нова для документалистов – С.В.Дробашенко указывает, что документальный фильм «по самой своей природе неотделим от воспринимающей среды, от той реальности, на которую он опирается и которую воспроизводит»⁴⁶. Поэтому метафорическое понятие «третьего электрода вольтовой дуги», которое С.Дробашенко применяет для описания участия зрителя в создании документального фильма, «имеет многослойное содержание. В него входит <...> независимо существующая воспринимающая система (зритель, читатель, слушатель), но также и то, что проступает в самом произведении искусства как ретроспекция действительности, документальность, как феномен достоверности, способный в свою очередь путем «обратной связи» воздействовать с полотна экрана, со страниц книги, через радиоприемник или телевизор на воспринимающее сознание»⁴⁷.

Из взаимоотношений трех сторон: продюсера или заказчика, автора и зрителя – и рождается тесная взаимосвязь жанра и формата в сфере современной экранной документалистики. К сожалению, в данном случае не применимо правило механики: «Статичность конструкции достигается путем закрепления её в трех неподвижных точках». Если бы точки (то есть точки зрения всех сторон на то, каким должен быть документальный телефильм) были неподвижны, это бы сильно облегчило задачу любого исследователя.

⁴⁶ Дробашенко С. В. Феномен достоверности. М.: Искусство, 1972. С. 166.

⁴⁷ Там же. С. 180.

ЖАНРОВЫЕ ГЕНЕРАЦИИ

Мы обнаруживаем, что исследователь, пожелавший классифицировать жанры, сталкивается с процессом постоянного изменения исследуемого объекта – в данном случае произведения экранной документалистики как образца сложного синтетического искусства. Процесс этот зависит от столь большого количества внутренних и привнесенных извне факторов, что взятый в отдельности представляется сущим хаосом. Все, что может такой исследователь, – создать сиюминутный слепок, который, тем не менее, к моменту своего завершения будет уже в некоторой степени устаревшим. Следовательно, в качестве точки опоры ему следует найти некие более устойчивые во времени категории.

Попробуем рассмотреть проблему заново.

Этимологический анализ слова «жанр» вернет нас к древнегреческому *γένος*, непосредственно связанному с процессом порождения, *генерации*. Оба эти слова, несмотря на то, что первое является коренным переводом, а второе – калькой с латыни, означают одновременно и становление, и результат процесса. Последнее слово означает также «поколение».

Отсюда следует, что эволюция жанров есть эволюция в почти биологическом смысле – это процесс порождения от единого корня и наследования признаков. Мы, таким образом, обязаны говорить не просто о морфологии жанрового искусства, но о его *генетике*⁴⁸.

⁴⁸ «Ключевым является понятие жанра, аналогично понятию вида для биологии как классификационной единицы с наибольшим содержательным смыслом, но не столь четко применяемого. Основа та же – генетическая и типологическая одновременно (они совпадают, как физические массы – инерционная и тяготеющая), но экологическая специализация выражается иначе.» [Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. М. Институт совр. искусства, 1997. С. 4.]

Более того, развивая метафору «генетика», можно отметить, что более отдаленные «потомки» участвуют в «межвидовой конкуренции». История искусств преподнесла нам немало примеров таких конфликтов, самыми важными из которых для задач этого исследования являются противостояния жанров кино и жанров телевидения, тележанров и компьютерных сред, а также схватки между различными форматами одного и того же жанра. Причем в мире искусства далеко не всегда новый жанр рождается от соединения двух старых — чаще всего жанр оплодотворяется исключительно зрительскими симпатиями. Так и кинодокументалисты в период развития телевидения (сознательно или безотчетно) заимствовали формы общения с аудиторией, которые проповедовал малый экран, — фильмы-размышления, фильмы-комментарии. Отсюда появление многочисленных лент интервью и киноанкет, то есть жанров, к которым зрителей приобщала телепрограмма. Критики писали о «телевизионности» «Обыкновенного фашизма» и «Катюши». Правда, режиссер В.Лисакович, создатель последнего фильма, даже десять лет спустя отрицал причастность картины к телеэстетике, утверждая, что вообще не видит разницы между кинофильмом и телефильмом. Между тем эта разница была заметна, что называется, невооруженным глазом. «Катюша» снималась как фильм-интервью с ведущим-собеседником в кадре (в отличие от телеэфира ничего подобного в документальном кинематографе тогда ещё не было). Этим ведущим был чрезвычайно популярный у телезрителей Сергей Смирнов (он же и предложил сценарий). Наконец, сама героиня, Екатерина Дёмина, была найдена при помощи телеаудитории, и впервые зрители встретились с ней в знаменитой рубрике С. Смирнова «Рассказы о героизме».

Мы можем также наблюдать феномен отмирания и даже настоящего массового вымирания жанров. Никто не осмелится предположить сегодня, как долго будет существовать, например, инфотейнмент или докудрама? Причем далеко не всегда вымирающий жанр является «тупиковой ветвью». Иногда возможности для эволюции того или иного жанра далеко не исчерпаны, но массовый зрительский интерес смещается в сторону совершенно нового жанра либо (как это происходит сегодня) в пользу нового медиа, знаменующего собой смену не просто жанра, но *генерации*, смены родовых признаков.

Таким образом, говоря о жанровой генерации, мы имеем в виду совокупность жанров, имеющих общие признаки присущих повседневной культуре данного общественно-социального пространства и данного времени уровня эстетического, социального и технического развития.

Чтобы наглядно проиллюстрировать процесс смены родовых признаков телевидения, вспомним о том, как, будучи довольно молодым феноменом культуры, телевидение при своем возникновении должно было встраиваться в уже существующую «систему вещей» и в соответствующую ей систему представлений. Оно опиралось на древние модели-прообразы – в их качестве выступали радио и кино. В первых передачах телевидения информация соответствовала моделям-прообразам, которые давало радио (для радио, в свою очередь, такой моделью-прообразом выступала газета), поэтому основной формой были новостные жанры телевидения. На нынешнем этапе развития телевидения изменилось само представление о телевизионной информации: в новостной информации «проросли» реклама и родственные феномены современной цивилизации – пиар и промоушн. Информация о событиях, превращаясь в информацию-рекламу, изменяет свою структуру. Сенсационность как принцип подачи информации на современном телевидении оказывается связующим мостом в биполярности основных функций телевидения – информационной и развлекательной. Соответственно этому меняются форматы телепродукции и их жанровые признаки.

Таким образом, мы понимаем, что генезис жанра не может быть объяснен исключительно внутренними закономерностями развития жанровых систем. Утверждение неприкосновенности тех или иных характеристик оборачивается идеализированным представлением об их неизменной природе, идет ли речь о кинематографе «вообще» или о «живом» телевидении. На коротких отрезках эволюции возможны только короткие выводы. Для серьезных обобщений необходим анализ всего периода эволюции.

Подход к исследованию эволюции жанров телевизионного документального кино должен включать в себя рассмотрение «человеческого измерения» искусства и культуры повседневности, в пространстве которой в каждом конкретном историческом моменте находятся и автор, и зритель. То есть проблема переносится в человеческое, антропологическое измерение, и для её исследования справедливо применить историко-антропологический подход.

Исходя из принципов этого подхода, мы предполагаем, что автор и зритель находятся в одном пространственно-временном континууме, представленном культурой повседневности:

- а) они рассуждают в рамках общей эстетически-философской парадигмы, с точки зрения которой всякое чуждое ей явление если не отрицается, то становится поводом как минимум для дискуссии;
- б) условно одинаково подчинены доминирующему общественному мировоззрению или обладают им в общем прошлом;
- в) осведомлены об уровне развития техники и предоставляемых ею возможностях, об облике кино- и телевизионной документалистики.

При несоблюдении этих условий документальный фильм не будет восприниматься зрителем как достоверный материал – а в зрительском сознании «достоверность» по-прежнему считается родовым, безусловным признаком документального кино. Эти три фактора изменения картины повседневности мы и примем за принцип исследования.

Нужно специально оговорить, что автор этого исследования не предлагает теорию для построения всеобъемлющей жанровой системы. Мы беремся проследить влияние трех вышеперечисленных факторов на эволюцию облика документального телефильма и его жанровых особенностей. Выявив это влияние, можно будет создать собственное описание актуальной для документальных телевизионных фильмов жанровой ситуации.

ТРИ АСПЕКТА ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

На протяжении всего XX века в искусстве происходит радикальная переоценка ценностей, в которой можно выделить несколько хроно-типологических стадий. Основные из них – авангард, модернизм, постмодернизм и сопутствующий им на протяжении всего столетия их антипод – консерватизм.

Под авангардом принято понимать всю совокупность новаторских направлений первой половины века. В рамках данного исследования эстетические принципы авангарда в чистом виде проявляются в виде влияния Д.Вертова как его яркого представителя на всё последующее документальное кино. Также не будем забывать и о том, что именно авангардистская эстетика способствовала становлению «русской формальной школы» (основателем которой считается уже упоминавшийся выше В.Шкловский) сначала литературоведения, а затем искусства в целом, которая декларировала приоритет формы и суммы художественных приемов над содержанием в вопросе интерпретации действительности (вспомним: «Жанр – это конвенция, которую нельзя нарушать») и тем самым способствовала закреплению жанровой системы.

Однако следует помнить, что в 1920-е годы документальное кино Д.Вертов ни при каких условиях не мог назвать «искусством». «Кинодрама – опиум для народа», – первый его «простейший лозунг», перефразирующий К.Маркса⁴⁹. Он считал, что религия и игровое кино объединены одним и тем же методом, позволяющим «некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии»⁵⁰. Правда жизни и киноправ-

⁴⁹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 96.

⁵⁰ Там же. С. 92.

да – важнее искусства, они противостоят ему. Основной задачей документалиста Д.Вертов видел «фиксацию жизни как фиксацию исторического процесса», основой наблюдения – «экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев и конструктивных и неконструктивных фокусов»⁵¹. «Коммунистическая расшифровка» – так он назвал свой метод, которым создавал документальную картину мира. В более широком, философском истолковании программа документальной фиксации действительности знаменовала для режиссера не только средство отображения событий без фальши и лжи. Это был его особый творческий метод, путь, который вел его в мир правды, поиски которой в реальной жизни он никогда не прекращал.

Стадию, сменившую авангард, мы условно назовем модерном – это своего рода академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия, но без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. С некоторыми допущениями «советским модерном» можно считать политизированную эстетику соцреализма.

Концом советского авангарда, киноправды, а заодно и «формальной школы» стало принятие в 1934 году доктрины «социалистического реализма», согласно которой долг работника искусства состоит в ангажированном отражении социальных процессов: «обеспечивать правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в её революционном развитии», уделяя внимание «задаче идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма». Искусство должно быть пристрастно, партийно, наполнено оптимизмом, героизмом и проникнуто «революционным подъемом», должно изображать советских героев и служить созданию прообраза будущего. Яркой иллюстрацией соцреалистической «битвы за правду» первых лет служит обсуждение на Первом съезде советских писателей статьи К.Радека «Джеймс Джойс или соцреалистический реализм?», в которой Джойс обвинялся в искажении исторической правды, поскольку в романе не упоминается Пасхальное восстание в Ирландии (1916). Как тут не вспомнить ключевую для становления отечественной документалистики фразу В. Шкловского «Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в фильме Вертова»⁵².

Важная черта социалистического реализма – его жестко материалистическая эстетика и, как следствие, подозрительное отношение к любым экс-

⁵¹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 82.

⁵² Шкловский В. Куда шагает Дзига Вертов? // В сб.: За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985.

периментальным формам в искусстве, «которые, якобы, могут навести зрителя на идеалистические представления о возможности гармонии вне объективного движения истории»⁵³. Это означало конец формализма: отныне форма была подчиненным и второстепенным фактором, своего рода «виньеткой». В то же время догмат содержания так же был сочтен неподходящим: «правда», не прошедшая сквозь фильтр анализа, называлась «натурализмом» и в равной мере порицалась.

Как точно написала Л.Ю.Малькова, «Смирительная рубашка соцреализма перевела политический пафос в лоно эстетической догматики, нацеленной на государственную пользу и узаконившей документализм как термин, синонимичный любимой Горьким публицистике. Спасенное от Вертова киноискусство под лозунгом соцреализма распустило хроникально-публицистическое крыло, объединив общей социалистической идеей игровое с неигровым»⁵⁴.

Влияние социалистического реализма на развитие в СССР традиционных видов искусства — литературы, живописи, скульптуры — весьма неоднозначно, однако с точки зрения эстетики эта концепция оказала значительную поддержку документалистике на этапе её становления, предложив готовую идеологическую, эстетическую и материальную базу и став своего рода «инкубатором» для молодого искусства, не позволив ему «распылиться» в поисках путей развития. Относительно небольшой спектр признанных «безопасными» эстетических принципов остался в истории искусств под названием «большого стиля».

Отвергнутые и заклеенные советским искусством формализм и натурализм стали источником вдохновения для послевоенного европейского «независимого искусства». Именно из теории «формальной школы» выросли европейские направления постмодернизма: структурализм и семиотика, которые через некоторое время вернулись в Россию в качестве «модных западных веяний».

Стадия постмодернизма началась в 1960-х годах XX века. Отрицая в философском плане существование основной реальности и предлагая считать её набором символов, в эстетическом плане произведения стадии постмодерна представляли собой своеобразную ироническую калейдоскопическую игру всеми ценностями и феноменами существующей эстетики, включая и авангард с модернизмом. На этой стадии жанровые

⁵³ Иглтон Терри. Марксизм и литературная критика. М.: Свободное марксистское издательство, 2009. С. 32.

⁵⁴ Малькова Л. Между Вертовым и Путиным. «Искусство кино», № 5, 2001.

черты произведения являются не более чем элементом множества приемов вышеупомянутой игры.

На отечественную документалистику, находящуюся в состоянии продленного модерна — соцреализма, — постмодернизм оказал меньшее влияние, чем на западную, однако большое значение приобрела сопутствующая постмодернизму парадигма «технократической эстетики», позиции которой сильны до сегодняшнего дня. Как подчеркивал немецкий социолог Ю.Хабермас в своем труде «Техника и наука как «идеология»», техника является культурой и идеологией: «Техника представляется человеку и в виде формы изделия (конструкция, дизайн, широкие технические характеристики и т.д.) и в виде идеи (особенности восприятия технического достижения с точки зрения его образа, смысла и целей), оказывающих серьезное воздействие на сознание и внутренний мир людей»⁵⁵. Бурный прогресс техногенной цивилизации способствовал признанию в качестве её главных ценностных установок ориентацию на «рациональное» изучение мира для подчинения его человеку.

Бессспорно, развитие технических средств значительно расширяет арсенал выразительных средств телевидения и кинематографа. Развитие техники послужило становлению эстетического своеобразия телефильма. Но в крайних случаях применение результатов НТР становится избыточным и доходит до абсурда, когда зрителю вместо выразительного эффекта предлагают сам факт применения новой техники и технические приемы начинают играть роль заманчивой упаковки.

Отдельно в ряду стадий эстетического развития стоит консерватизм, под которым понимается охранительно-академическая сфера художественной культуры, стремящаяся (иногда сущностно, но чаще формально) к сохранению и поддержанию жизни некоего проверенного образца, «классики», путем подражания существующим традициям художественной культуры прошлого с включением каких-то чисто механически заимствуемых новаторских элементов. Среди представителей консервативного искусства немало профессиональных мастеров, но эстетические прорывы в нем весьма редки в силу подражательной природы консервативной эстетики.

Характерные и мощные ветви внутри консерватизма — кэмп, китч, массовая культура, нарочито коммерческая продукция. Консервативная эстетика в этих формах практически полностью составляет своеобразный фон нынешнего этапа культуры.

⁵⁵ Ю. Хабермас. Техника и наука как «идеология». М.: Праксис, 2007. С. 90.

Очевидно, что на современной нам стадии развития эстетики сильны позиции как консерватизма, так и технократизма. Это якобы нарочитое «отсутствие культуры» приводит некоторых исследователей к выводу, что эстетическая сущность современной кино- и теледокументалистики хоть и отражает изменения, которые претерпела документалистика за последние десять лет и которые затрагивают само её существо, но сама она является лишь результатом пересечения факторов отнюдь не философского, мировоззренческого, а лишь социального и технологического порядка.

ТЕХНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Выше мы уже упомянули, что одной из характеристик новой генерации является её техническое развитие, а также техническое развитие конкурирующих медиа.

Кроме изменений в области эстетической теории, на разнообразие жанров в любом виде искусства оказывает влияние своеобразие используемых им материалов, а в случае с таким техноемким видом искусства, как документальное телевизионное кино, – уровень развития технических средств.

Уже ранняя реклама витаскопа и кинетоскопа Эдисона в США или синематографа братьев Люмьер во Франции расхваливает проекционную аппаратуру. Сам фильм безоговорочно подчиняется ей, выступая в качестве средства демонстрации возможностей кинематографического аппарата и его магии – эта иерархия приоритетов оставалась неизменной и с приходом звука, и с введением новых зрелищных стратегий ради конкуренции с телевидением в пятидесятых годах. Однако проекционный аппарат – единственный компонент в ряду экстенсивных, но незаметных для зрителя технологий.

Д.Вертов писал в дневниковых записях: «Мне нужно, предположим, снять документального человека в документальный момент. Но, во-первых, снимать, оказывается, надо в маленькой комнатке, где не помещается громоздкая осветительная аппаратура; во-вторых, этот человек не выносит сильного искусственного света; в-третьих, аппаратура занята и будет в моем распоряжении не в нужный момент, а днем позже. <...> На данном этапе наших производственно-технических возможностей вовсе не каждая тема и не каждое действие человека могут быть зафиксированы так, как этого хочет режиссер и автор»⁵⁶.

⁵⁶ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 92.

Через двадцать лет мы находим примерно ту же мысль у режиссера-документалиста Л.Н.Дербышевой: «Мы часто мечтаем о такой идеальной хронике: когда можно снимать без света; когда можно снимать без шума, когда звук пишется так, как слышится, когда оператор становится невидимкой».⁵⁷

До сих пор неотъемлемым условием рассматриваемой системы телепроизводства было социальное разделение, предоставляющее доступ к средствам кинопроизводства лишь владельцам киностудий и одновременно исключаяющее зрительские массы из процесса производства, и позиционирующее их в качестве потребителей, что позволяет буквально воспроизводить парадигму современной промышленности – фордовский конвейер.

С развитием техники «кастовость» авторов-производителей постепенно нивелируется: аудитория получает доступ к технике, иной раз мало уступающей профессиональной (это стало особенно заметно после т.н. цифровой революции). В моменты изменения генерации «порог вхождения» в профессиональное сообщество значительно снижается, увеличивается количество «альтернативной» документалистики, предназначенной для нового медиа. Недостатки любительской съемки порой канонизируются и даже становятся объектом подражания. Аудитория значительно расширилась в процессе взаимопроникновения телевизионной и Интернет-среды. Отсюда следует появление множества любительских жанров документалистики (т.н. видеоблогинг, мобилография и пр.).

Это явление наряду с прочими оказывает влияние на изменение жанровой системы документального кино. Использование телевидения в непрерывном идеологическом и социальном процессе формирования собственной идентичности общества и его представления о действительности одновременно требует новых социальных связей вокруг «киноаппарата», новых отношений между теми, кто производит фильмы, и их зрителями.

СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Социальный фактор влияния на эволюцию жанра документального телефильма выражается в: а) непосредственно социальных, общественных функциях телевидения; б) событиях, имеющих общественный резонанс и имеющих непосредственное отношение к телевидению.

⁵⁷ Цитируется по: Голдовская М. Творчество и техника. М.: Искусство, 1986. С.23.

Среди первых:

- **Информационная функция** – фактически основная функция телевидения, к которой относятся информационные выпуски. Впрочем, «информацией в широком плане можно считать и трансляцию театрального спектакля, и сам факт работы телевизионного передатчика («сообщением служит само средство сообщения» – один из парадоксов М.Маклюэна). Попадая в контекст телевизионной программы, любая передача обретает дополнительную информационную окраску благодаря взаимосвязи с другими элементами программы и с событиями дня. Так, «Лебединое озеро», появившееся на экране 19 августа 1991г., будет долго ассоциироваться с введением в стране чрезвычайного положения»⁵⁸.
- **Культурно-просветительская функция.** Следует признать, что для многих россиян телевидение – одна из немногих возможностей познакомиться с классикой и лучшими работами современных мастеров искусства.
- **Интегративная функция,** служащая сохранению «глобальности» телевидения, интегрированию каждого зрителя в общество. Доминанта вещания – выявление общих для аудитории (общечеловеческих, общенациональных, общеевропейских, общегородских и т.п.) ценностей, обсуждение путей решения общих проблем и противодействие деструктивным, опасным для общества тенденциям. Она напрямую связана со следующей функцией.
- **Социально-педагогическая и образовательная функции** предполагают прямую вовлеченность телевидения в систему административного воздействия на население, в пропаганду определенного образа жизни с соответствующим набором политических и духовно-нравственных ценностей, а также прямое «телеобразование»: регулярные циклы дидактического материала в помощь учащимся.
- Рекреативная функция, иначе говоря, – **развлекательная функция.**

Для понимания второй стороны социального фактора эволюции телефильма нужно вспомнить, что «феномен общественности» является родовым качеством телевидения и что первый крупный всплеск надежд и

⁵⁸ Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я., Телевизионная журналистика. М.: Изд-во МГУ; «Высшая школа», 2002. С.40.

энтузиазма, связываемых с телевидением, а также первые телефильмы напрямую соотносятся с Московским Международным фестивалем молодежи и студентов в 1957 году. Понимание телевидения как уникального транслятора, объединяющего аудиторию в едином порыве, будет осознаваться не раз и в дальнейшем: во время международных репортажей и репортажей с Олимпиады, визитов государственных деятелей. К социальному фактору следует отнести и перестройку телевидения и кинематографа вне государственной опеки.

Можно сказать, что понимание исторической природы понятия «жанр» далеко не всегда присутствует у его исследователей. Кроме того, одного понимания явно недостаточно, необходим адекватный метод. Очевидно, что и метода в той области киноведения, которая изучает документалистику, до сих пор не существует, поскольку документалисты вынуждены заимствовать представления о жанре из «параллельных миров» искусства, таких как игровое кино и даже литература. В итоге современный исследователь оказывается один на один перед множеством попыток классификации, которые к тому же страдают взаимной несовместимостью. В этих работах постоянно возникают «плоскости», «пространства», «модели» и «группы» – набор, который пристал бы скорее математику, но единой картины эволюции – нет, потому что утрачен (либо с самого начала не воспринят) взгляд на историю экранного искусства в более широком контексте развития современного ему общества, господствующих эстетических представлений и техносферы. Между тем именно теледокументалистика является той формой киноискусства, для которой особенно актуальна эта триада, поскольку ей свойственна неофилия, тяга к новому, вызванная в свою очередь более тесной (по сравнению с кино художественным) связью документального кино с реальным миром в его антропологическом измерении, который никогда еще на исторической памяти человечества не менялся так стремительно, как последние 100 лет.

Итак, не схоластика «реалиста» М.Кагана, не отрицание жанра у «номиналиста» Л.Рошаля и не компромисс с «упрямыми фактами» у «концептуалиста» Г.Прожиго – жанроведению (особенно если оно хочет рассмотреть жанры такой спорной формы экранного искусства, как документальное телекино) требуется радикальная смена оптики и «исправление наук», аналогичное эмпирической революции Ф.Бэкона в мире наук естественных. Заодно было бы неплохо привести в порядок и язык выска-

зываний, поскольку многие термины трактуются исследователями слишком уж вольно и «жанр» лишь один из них.

Мы уже заявили свою приверженность «эволюционизму» в противовес «креационизму», проповедующему незыблемость однажды созданных форм, заимствовали представление о родовых признаках и ввели понятие «жанровой генерации». Теперь для воплощения описанной программы, реализацию которой настоящая работа может, конечно, лишь инициировать, требуется поместить предмет исследования, т.е. телевизионное документальное кино, в упомянутый выше антропологический контекст, а затем «достать» его оттуда и посмотреть, какие изменения он претерпел в результате воздействия известных факторов, о которых мы уже говорили. Возникшая разница поможет вычленить меняющееся и неизменное в теледокументалистике, что создаст базу для переопределения представления о жанре в применении к предмету и в конечном счете для создания метода.

Документальное кино, являясь первичным жанром кинематографа, пережило настоящую революцию, оказавшись заключенным в периметр телеэкрана, — телевизионный эфир потребовал от документалистики трансформироваться в соответствии с законами телеиндустрии. Само телевидение, пройдя путь от отдельных передач в прямом эфире до круглосуточного вещания преимущественно записанных программ, превратилось из распространителя различных объектов творчества в вещателя непрерывного потока абстрактной информации. Затем, в условиях рыночной конкуренции, каждому каналу пришлось сделать выбор в пользу унификации всей своей продукции: теперь уже недостаточно логотипа телеканала, общающего зрителю, «где» он находится, — каждая передача приводится в соответствие с общей политикой, концепцией, поддерживаемой идеологией, «форматом» телеканала. И именно документальное кино оказалось в наиболее уязвимой позиции перед этими рыночными требованиями, одновременно парадоксальным образом и став лицом каждого канала, и потеряв свое собственное в том, что касается каждого фильма в отдельности.

Новомодный термин «формат» подменил собой палитру разнообразия контента, причем это касается любого типа телевизионной продукции: передач, ток-шоу, игровых фильмов и фильмов документальных. В определенной степени реализация того или иного «формата» зависит и от конечного получателя, то есть от зрителя: разнообразие методов иссле-

дования аудитории позволяет выявлять смену культурных, эстетических, мировоззренческих трендов, побуждая менять этот самый формат. Таким образом, зритель одновременно и оказывает на него влияние, и пассивно воспринимает результат, выстраивая в соответствии с ним свою картину повседневности. Подобный процесс – это естественный признак непрекращающейся взаимной адаптации телевидения и телезрителя, продукта и потребителя.

Разумеется, мнение зрителя далеко не единственная и отнюдь не главная причина эволюции жанров в документальном кино. Мы сформулировали три аспекта жанровой эволюции, сочетание которых определенным образом влияет на появление новых жанров, отказ от существовавших, доминирование одних над другими. Это эстетический, технический и социальные аспекты. При анализе основных этапов становления и развития жанровой структуры документального кино можно увидеть, как данная гипотеза находит свое подтверждение.

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА КИНЕМАТОГРАФА И МЕСТО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО В ДОТЕЛЕВИЗИОННОМ МИРЕ

Свойства, характерные для различных форм медиа, присущи жанровой системе кинематографа: наследование жанров предыдущего носителя (самый простой и распространенный пример – экранизация романа или спектакля) и попытки создать смешанные либо совершенно новые жанры. Учитывая цели данной работы, необходимо помнить, что самые первые киноленты были простой *фиксацией* повседневности с некоторыми элементами инсценировки, причем необходимость инсценировки возникла лишь как неизбежное следствие технического ограничения – стационарности первых кинокамер.

Эти первые ленты были, а точнее, стали именно документальным кино, причем возникновение феномена документального кино являлось естественным событием, лишенным замысла или соучастия старых форм искусства, и было обусловлено спецификой самого носителя и процесса кино съемки: просто снять что-то – значит уже «задокументировать» это. Среди первых десяти фильмов братьев Люмьер собственно игровым был только один – «Политый поливальщик». На данном этапе зачаточного существования кинематографа не существовало и проблемы доведения документального фильма до зрителя, которая возникнет впоследствии: сама технология была «аттракционом»⁵⁹, привлекая колоссальное внимание человеческой толпы. Сеансы кинопоказов в *Grand Café* давались по двадцать часов в день с получасовыми интервалами. Почувствовав зрительский интерес, Люмьеры увеличили количество точек показов и стали спешно производить новые сюжеты, чтобы разнообразить программы. Ни о каком художественном замысле не было и речи: новая технология поначалу была

⁵⁹ Букв. «тем, что привлекает» (лат.).

самодостаточной. Задачи качественной фиксации в процессе эксперимента по освоению новой разновидности носителя — киноплёнки — и получения прибыли от кинопоказа казались самыми важными.

Возвращаясь к словарю биологической науки, можно сказать, что в данном случае произошла мутация жанров на уровне самой «хромосомы» (носителя генетической информации). Повторилась история с фотографией, которую можно назвать «мгновенной документальной живописью»: технология автоматически породила новый жанр искусства, в некотором смысле самый «минимальный» жанр из всего жанрового многообразия, возможного для данной технологии. Некоторые кинодокументалисты напрямую сравнивали кино с фотографией. Альбер Мельес: «Кино для меня — это фотографическое искусство, средство, при помощи которого я воплощаю субъективное. У меня нет такого честолюбия, которое заставило бы меня отрицать, что я смотрю на мир субъективно, с моими собственными желаниями, любопытством и надеждами, примерно так, словно я в первый раз в жизни спешу на свидание с девушкой. При этом я должен наблюдать за всем, что происходит вокруг. При этом у меня такое чувство, будто я неразделимо связан с живым событием, заинтересовавшим меня»⁶⁰. Несмотря на всемирное признание художественной фотографии, последняя до сих пор многими воспринимается как вторичное по отношению к живописи явление. На этом основании ей зачастую отказывают даже в самом статусе искусства. Кино в целом избежало подобной участи лишь потому, что никакое старое искусство не обладает даже малой долей возможностей динамической фиксации события. Тем не менее целое десятилетие кино, подобно учебным натюрмортам, искусством не считалось — как и в натюрморте, его содержание всецело определял выбор предмета.

Таким образом, поначалу формула успешного кинопоказа заключалась лишь в выборе «живого события», которое следовало зафиксировать, чтобы заинтересовать публику в ходе «аттракциона». Оказалось, что поначалу люди хотели видеть в кино события, которые теоретически они могли бы видеть в жизни, но пропустили, либо, напротив, некоторое уникальное событие, свидетелями которого они были, но которое не могло повториться. Так, из выбора предмета для съёмки, то есть путем тематического расслоения, родилась *кинохроника* — предтеча телевизионных новостей. Копирование кинолент и спорадический развоз их (вместе с

⁶⁰ Цит. по Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: Радуга, 1986. С. 68.

операторами) по населенным пунктам позволяли «посетить», например, коронацию российского императора Николая II жителям не только Петербурга, но и губернских городов России, и зарубежных столиц. На данном этапе центрами архивации лент становились лишь центры самой кинотехнологии. Например, парижский зритель уже в 1897 году мог потенциально «побывать» во всех уголках Земли. В его распоряжении были снятые к тому моменту операторами Люмьеров 750 фильмов.

Постепенно первоначальный тематический хаос отошел в прошлое: к середине первого десятилетия 1900-х официальная кинохроника захватила кинотеатры, которые демонстрировали в основном единообразные эпизоды из жизни коронованных особ. Несколько хроникальных лент, объединенных одним сеансом, формировали *киножурнал*. Кинематограф того периода окончательно стал походить на газету: помимо того, что проявилось воздействие упомянутой выше инерции в восприятии, на облике кинематографа в наступивший век мировых войн начинало сказываться и влияние государственной пропаганды. К этому же времени сложились и первые прокатные сети в полном смысле этого слова. Именно система независимого проката разрушила монополизм Парижа, обусловленный технологическим первенством, и позволила развести в пространстве производство и демонстрацию киноленты. Влияние проката сложно переоценить. Произошел настоящий тектонический сдвиг: во-первых, родился феномен национального кинематографа, а во-вторых, оператора-кинемеханика оттеснил режиссер, и на первый план выдвинулось художественное кино. С этого момента и по сей день документальное кино вынуждено существовать на правах «бедного родственника». Редкие мятежные эпизоды, редкие моменты вторжения неигрового кино на территорию игрового (такие как «новая волна» во Франции 1960-х или «Догма-95» Ларса фон Триера) лишь подтверждают это правило и укрепляют власть «старшего брата».

В рождении художественного кинематографа инерция старых генераций сыграла ключевую роль, поскольку ответ на вопрос «что фиксировать, когда уже все зафиксировано» был услужливо подсказан жанрами традиционного искусства – романом (первая экранизация), театром (первый киноспектакль), исторической хроникой (инсценировки исторических событий) и др. Но еще раньше первые режиссеры занимались... имитацией документального кинематографа. Это приводило к дезинформации зрителя, хотя чаще всего мотивы, стоящие за его созданием, имели чисто

коммерческую природу. Так, задолго до ожесточенных споров конспирологов о подлинности лунных съемок проекта «Аполлон», задолго до становления жанров *докудрамы* и *мокьюментари* операторы научились снимать инсценировки, которые зрители начала XX века не умели отличить от настоящих событий. Существовали фальшивки на тему русско-японской войны и других военных конфликтов, стихийных бедствий и быта туземных племен. Доверие к фальшивкам сохранялось во времени: один из таких фильмов, «На земле боевых каноэ» Эдварда Кертиса (1914), через 50 лет смог обмануть студента-киноведа, который в будущем оказал значительное влияние на всю массовую культуру. Этим студентом был лидер группы «Doors» Джим Моррисон⁶¹, который заимствовал из фильма Кертиса то, что считал настоящими «плясками индейцев», и популяризировал это представление.

Люди настолько привыкли к обилию фальшивок, что первый действительно документальный фильм на ту же этнографическую тематику – лента Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1922) – произвел эффект взорвавшейся бомбы. (Хотя теперь стало известно, что и Р. Флаэрти инсценировал многое.)

Документальное кино благодаря Р. Флаэрти как бы родилось заново. Р.Флаэрти доказал (и показал), что документальным фильмом можно назвать ленту, выходящую за границы «минимального жанра», т. е. простого результата взаимодействия кинокамеры и объекта. Р.Флаэрти снял нечто, что не было ни игровой лентой, ни хроникой, ни фальсификацией хроники. Он стал *первым режиссером-документалистом*, т.е. автором срежиссированного документального кино.

В это же время режиссеры кино игрового решительно порывают с рамками «кинопессы» и снимают первые шедевры большого кино – в которых, тем не менее, стремятся к документальности. Особенным вниманием к документальной достоверности кадра отличались режиссеры советской школы постановочного кино. Одна из первых советских постановочных картин режиссера Л. Кулешова «На красном фронте» снималась в реальных условиях – актеры «растворялись» в действительности. Фильмы С.Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», «Стачка», «Октябрь» строились как восстановление событий прошлых лет. Утверждалось, что события, запечатленные в «Октябре», воссоздавали те же люди, что брали Зимний дворец в 1917 году.

⁶¹ Моррисон учился на киноведческом отделении Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (UCLA).

«Начиная с руководителей (Подвойский) и кончая рядовыми участниками штурма, исполнители изображали нередко самих себя, то есть воспроизводили свои действия десятилетней давности»⁶².

Таким образом, речь идет о едином процессе, о новом качестве самого киноискусства, а именно об окончательном становлении *режиссерского кинематографа* в двух формах — художественной и документальной.

Всеохватность этого процесса «кристаллизации» кинематографа иллюстрируется тем фактом, что он происходил и в СССР той эпохи — пространстве, на взгляд дилетанта, совершенно чуждом (если не противоположным) США в том, что касается социально-политического аспекта. И хотя конкретные социально-политические связи между довоенными США и СССР пока изучены плохо, достаточно широко известен, по крайней мере, факт технологического симбиоза двух стран до конца Второй Мировой войны. Не просто технологическое, но техническое пространство (в смысле древнегреческого *технэ*, т.е. приема) было единым для многих сфер деятельности в двух странах, потому и культурные феномены зачастую «случались» синхронно, что, конечно же, было бы невозможно, если бы имела место реальная изоляция.

Наиболее интересен для целей нашего исследования именно такой параллелизм «случаев» Роберта Флаэрти и Дениса Кауфмана, более известного под именем Дзига Вертов.

Д.Кауфман, как и Р.Флаэрти, вывел документальное кино на новый уровень. Но, в отличие от Р.Флаэрти, Д.Кауфман создал не только режиссерский бренд («Вертов»), но и теорию. В своих трудах он, в частности, проповедовал «жизнь враспloh» на экране при декларируемом отсутствии сценария и монтажа. Надо заметить, что у Р.Флаэрти «жизнь враспloh» получалась только изредка, в тех случаях, когда его дикари попадали в реальное, а не заявленное затруднение. С другой стороны, у Д. Вертова слово расходилось с делом: в реальности он не обходился в своем творчестве без сценарной композиции, а съемки, в точности соответствующие его теории (кинолетопись), стали предметом архивирования в Российском государственном архиве кинофотодокументов и в качестве коммерческого экранного продукта сегодня практически не используются, но иногда попадают на фестивали документального кино, снабженные современным музыкальным сопровождением (т. е. фигурируют там в качестве *клипа*), демонстрируются на телевидении в чьей-либо «нарезке» и «кочуют» по

⁶² Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980. С. 54.

файлобменным сетям. Любопытно, что своего рода обмен между СССР и западным миром произошел и на уровне самих брендов. Так, деятели французской «новой волны» назвали свое творческое объединение именем Вертова, а в России (в Перми) проходит регулярный фестиваль неигрового кино «Флаэртиана».

После становления режиссерского кинематографа схватка кино со старыми формами искусства (прежде всего с театром как наиболее динамической формой) была крайне непродолжительной и закончилась победой первого. Именно в 20-е гг. XX века кино прочно завоевало статус отдельного искусства. Одновременно с этим процессом рождения массового *кинотеатра*, в силу общественно-политических обстоятельств первой половины XX века, возрастает роль *пропаганды*, достигнув пика в период Второй Мировой войны.

Никоим образом не отрицая вклад других режиссеров, имеет смысл все документальное кино до окончания Второй Мировой войны разделить на кино *флаэртианское* (или *вертовское*, для советского ареала) и *хроникальное*.

Очередной мутационный скачок произошел лишь с появлением телевидения.

ВЛИЯНИЕ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ: РОЖДЕНИЕ НОВОЙ СУБЪЕКТНОСТИ И РАННИЙ ПЕРИОД СУЩЕСТВОВАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕЛЕФИЛЬМА НА ОТЕЧЕСТВЕННОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

Первые робкие попытки гражданского телевидения предпринимались в предвоенном сталинском СССР, в Великобритании и нацистской Германии. В СССР систематические передачи 30-строчного телевидения на все имеющиеся приемники (собранные в основном энтузиастами-радиолобителями) начались ещё в октябре 1931 года. Это были трансляции на среднем и длинноволновом диапазоне, которые принимались подобно радиопередачам. Поэтому первых телезрителей называли радиозрителями, а телевидение – дальновидением. На этапе «тестирования технологии» о специально подготовленных передачах речи не шло: «Например, ели перед камерой. Сиделись, резали очень медленно какие-то сосиски, подносили ко рту и... съедали. Режиссер потом просил зрителей: «Напишите, пожалуйста, что вы видели?», – вспоминает диктор В.Герцик⁶³. К 1940-му году было готово к внедрению электронное телевидение со значительно лучшим качеством картинки. Уже не нужно было, как в 30-х, угадывать, что происходит на экране. «Первым кадром, который мы увидели, был накат морской волны на берег. Брызги летят, и ощущение такое, что вот сейчас эта морская волна тебя настигнет... Помню, я весь был поглощен созерцанием...»⁶⁴, – вспоминал техник-конструктор Я. Шапировский. С улучшением картинки возникло требование *телегеничности*, о котором речь пойдёт чуть ниже.

Возобновление экспериментов в первые послевоенные годы сразу в нескольких странах привело к бурному росту отрасли. Так, первая трансляция футбольного матча на советском телевидении состоялась 29 июня 1949 г., а спустя менее чем два года, 22 марта 1951 г., Совет Министров

⁶³ «Телевидение и радио», 1977, №5. С. 6.

⁶⁴ А. Розов. Заглянуть в прошлое... // Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1985, выпуск 5. С. 30.

СССР принял постановление об организации ежедневных телепередач в Москве и о создании Центральной студии телевидения. Комитету по делам искусств было предложено оказывать телевидению всемерное содействие в привлечении художественных коллективов и отдельных исполнителей к участию в телепередачах, показывать по телевидению спектакли и концерты с участием лучших артистов. Совет Министров обязал выделять для телевидения копии каждого кинофильма, выпускаемого на киноэкраны⁶⁵.

Мы видим, что в первые годы существования нового медиа в СССР его самостоятельная роль еще не была вполне осознана. Телевидение воспринималось по аналогии с невероятно популярным тогда радио как простая *трансляция* некоторого *события*, а также как разновидность «домашнего кинотеатра». Подразумевалось также, что транслируемое событие в свою очередь не претерпевает никакой специальной адаптации.

Таким образом, телевидение с самого дня своего рождения испытывало на себе влияние двух таких отличных друг от друга информационных технологий, как радио и кинематограф. Разница между ними с некоторыми поправками позволяет заявить об их взаимодополняемости в мире до телевидения:

Таблица 1

Взаимная дополняемость радио и кинематографа

РАДИО	КИНЕМАТОГРАФ
Рассказ, наррация	Зрелищность
Радио «приходит» в дом к слушателю	Зритель присутствует на показе, изолирован
Потоковая структура информирования	Дискретная структура информирования (сеанс)

Телевидение, казалось, должно было соединить в себе преимущества этих двух видов медиа, предоставив возможности (в перспективе) для круглосуточного зрелищного повествования на дому. Однако в силу описанных выше технологических ограничений решение этой задачи в СССР найдено не было. Телевидение в Советском Союзе так никогда и не стало круглосуточным (в то время как радио перешло на круглосуточный режим вещания 1 октября 1960 года). Из-за ограниченного развития гражданской спутниковой сети упор делался на централизованную воздуш-

⁶⁵ Арх. ГКТР, ф. 1, № 53. С. 58.

ную ретрансляцию посредством телебашен, поэтому число каналов было с самого начала ограничено тремя, а зрелищность, даже в условиях сниженной конкуренции со стороны кинотеатров, была явно не на высоте, и телевизоров не хватало (далеко не всегда даже в конце 1970-х в советской квартире можно было увидеть телевизор) и т. д.

На этапе формирования советского телевидения (1949-1959 гг.) по своим свойствам оно было ближе к радио, нежели к кино. Следовательно, в композиции любого материала, подготовленного специально для телевидения, по аналогии с радио преобладала *наррация*, рассказывание.

Доминанта нарратива на радио обусловлена звуковой природой последнего: рассказчик – естественная фигура для радиотрансляции, даже музыкант по отношению к нему – фигура второстепенная, поскольку одно и то же произведение может исполняться оркестрами в различных городах, но уникального рассказчика в уникальном месте и времени не заменить ничем и никем. Этим объясняются успехи радиообращений политических деятелей – речь, которая прежде была достоянием тех, кому посчастливилось непосредственно видеть политика, стала доступна многим и обращена одновременно ко всем и непосредственно к каждому благодаря иллюзии присутствия и мастерству оратора. Очень быстро получили широкое распространение радиолекции известных ученых, драматизированное чтение литературных произведений непосредственно автором или профессиональным чтецом. При наличии фантазии у режиссера такой постановки радио позволяло добиться даже большего эффекта присутствия, чем театр: хрестоматийный пример этого – радиопостановка Орсона Уэллса «Война миров» и паническая реакция аудитории на нее.

Однако радио путем абстракции голоса от визуального облика работало на идеализацию конечного образа говорящего. Слушатель вынужден был домысливать человека по ту сторону микрофона, исходя из смысла сказанного и того, как это было сказано, всего многообразия физико-биологических признаков: от особенностей интонирования до тембра и физиологически обусловленных дефектов речи. Кроме того, что речь, «лишенная тела», обладает гипнотическим эффектом, беспрепятственно проникая в самые глубокие слои сознания, она еще и формирует фантомный образ тела. В результате рассказчик получался у каждого свой, что и позволяло даже заведомо противоречивым и в иных обстоятельствах легко оспариваемым идеологическим тезисам завоевывать бурные симпатии или, напротив (в случае предельной, генетической чуждости

слушателю той или иной манеры речи, как это случилось с трансляцией «спичей» Гитлера в Великобритании), резкие антипатии миллионов: с добрыми и злыми призраками *собственного* воображения одинаково не спорят. Телевидение же позволяло передать не только голос живого человека, но и его облик, «привести» человека в дом к зрителю. В период малолетнего телевидения в роли экранных собеседников выступали сами технические работники, обслуживающие аппаратуру. Электронное телевидение обладало намного лучшим изображением. Наряду с очевидными преимуществами новая ситуация скрывала в себе и важнейший вызов: ведь телевидение показывало «слона» (из знаменитой притчи) примерно таким, каким он был для подавляющего большинства зрителей – со всеми его грубостями и шероховатостями, присущими самой реальности.

В результате возникла дилемма *телегеничности*: рассказчик должен был соответствовать своим обликом усредненным запросам зрительской толпы. Феномен Ю.Левитана, возникший исключительно благодаря голосу человека, отнюдь не обладавшего эффектной внешностью, на телевидении был бы попросту невозможен. В то же время обращение политических деятелей к зрителю непосредственно с телеэкрана в эпоху, предшествующую созданию видеозаписи, когда существовал лишь прямой эфир, представлялось слишком сложной и опасной затеей, учитывая, что деятели эти были предельно далеки от сценически выверенного поведения. В итоге в СССР до начала перестройки прямые эфиры представителей власти практически не проводились.

В таких условиях естественным путем возник компромисс: первыми телевизионными рассказчиками стали интеллигентные ученые Академии наук СССР. Такой выбор не только решал упомянутую проблему, но, кроме того, соответствовал задачам пропаганды самой науки (как сферы человеческой и профессиональной деятельности) и сопутствующей ей философской парадигме исторического материализма, а также подчеркивал инновационную природу нового медиа. Первая телепередача, построенная на принципах обращенного к зрителю доверительного монолога, состоялась 3 апреля 1954 года и называлась «Ученые на экране телевизора». Эта передача с названием, недвусмысленно подразумевающим наличие объекта исследования («бактерии в окуляре микроскопа», «лев в клетке зоопарка»), в действительности дала жизнь новой субъектности – субъектности телевидения. Впервые отчетливо проявился эффект «одностороннего диалога», присущий телевизионной технологии.

Передача вызвала значительный зрительский отклик, выраженный, как правило, при помощи обыкновенной бумажной почты. Появилось понимание, что для окончательной популяризации телевидения необходим своего рода Ю.Левитан вакуумной трубки. Это понимание и привело к возникновению феномена Ираклия Луарсабовича Андроникова и становлению первого жанра документального *телевизионного* кино на советском телевидении – *прямого иллюстрированного авторского повествования*. Это событие имело такое значение для истории документального телекино, что на нём стоит остановиться подробнее.

В самой тогда читающей стране первый документальный телевизионный фильм в СССР тоже был рассказом – рассказом о литературе. 7 июня 1954 года Ираклий Андроников – известнейший биограф Лермонтова – впервые выступил в эфире Центрального телевидения с циклом своих рассказов. К 1959 году И.Андроников, посетивший Кавказ в поисках «лермонтовских мест», приехал в Ленинград с киносъемкой, сделанной на узкоплечную камеру. Это теоретически позволяло сопроводить чтение иллюстрацией киноматериала, что и было осуществлено на практике с использованием необычного для той эпохи хода. «Загадка Н.Ф.И.» предоставляет уникальную возможность воочию пронаблюдать момент трансформации «передачи» (трансляции) в первый документальный телефильм на советском телевидении.

Собственно, документальным фильмом в полном смысле этого слова является лишь обыкновенная лента, отснятая И.Андрониковым в горах Кавказа. Уникальность ей придает только то, что лента эта демонстрировалась широкой публике в СССР исключительно при помощи технических средств телевидения. С другой стороны, в «Загадке Н.Ф.И.» не исчезает понятие студии, что позволяет частично отнести его и к передаче. Более того, в студии, которая претерпела известную реконструкцию, на небольшом киноэкране осуществлялся кинопоказ ленты И.Андроникова для небольшого количества зрителей, как в обыкновенном кинотеатре, что и записывалось на студийную камеру. Фактически перед нами – съемка работы импровизированного кинотеатра – причудливый результат гибридизации разных поколений медиа (т.е. *генераций*), который и положил начало новому жанру. Отличие студийного кинотеатра от обыкновенного заключалось в том, что автор съемок, то есть сам Ираклий Луарсабович, давал непрерывный комментарий к показу, сопровождая его живой мимикой.

Таким образом, комментатор то присутствует в кадре, то пропадает из него, уступая место собственным съемкам. Соответственно, в фокус зрительского восприятия попадает то процесс наррации (рассказа), то кинематографическое эхо собственного переживания нарратора (рассказчика). Финальный монтаж фильма проходил на «Ленфильме». Его можно с полным на то основанием считать первым советским телевизионным документальным фильмом в жанре *иллюстрированного рассказа*, генетически близкого одновременно и к радишной драматизации литературного произведения, и к *иллюстрированной лекции*. Но поскольку стиль повествования И. Андроникова отличается неформальным повествованием от лица рассказчика с включением в это повествование собственных литературных произведений, следует заключить, что о лекции в собственном смысле слова речь все же не идет. Перед нами – именно *авторский телерассказ*.

Сам Иракий Луарсабович был, без всякого сомнения, новатором, находящимся в процессе жанрового поиска, хорошо осознающим свою причастность к рождению нового семейства жанров. Об этом красноречиво свидетельствуют его собственные записи, составившие целую книгу «Я хочу рассказать вам...». Так, он сетовал на господствующую роль процесса наследования старых жанров в жанровой системе телевидения, говоря, что телевидение, которое мало-помалу становится еще более массовым и доступным, нежели кино, до сих пор живет главным образом за счет того, что «транслирует» достижения других искусств, и недостаточно энергично ищет формы собственного выражения, и горячо отстаивал необходимость воспринимать новое медиа как отдельное поле жанрового искусства. «Но что ж, может быть, телевидение не искусство, а только техническое изобретение, вроде телефонного аппарата, призванное передавать вам на квартиру последние известия и кинокартины? Нет, телевидение, к нашему счастью, не телефон. И хотя в печати появлялись статьи, где телевизор трактуется как маленький киноэкран, не имеющий якобы собственных законов развития – с этим утверждением согласиться никак нельзя»⁶⁶.

Была у И. Андроникова и своя идея теории рассказа для ТВ, своего рода методологическая рекомендация: «Актер, снимаясь в кинокартине, не должен смотреть в кинокамеру – иными словами, в глаза кинозрителю. Актер, выступающий перед камерой телевидения, непременно должен смотреть в глазок камеры, должен общаться со зрителем. Зритель в кинотеатре – наблюдатель происходящего. Телезритель – соучастник, вернее, молчали-

⁶⁶ Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... М., 1971. С. 568.

вый участник происходящего. Еще бы! К нему обращаются, с ним беседуют, телевизионное действие совершается в его доме!»⁶⁷.

Ираклий Луарсабович в приведенных выше цитатах лаконично подытоживает результаты собственной внутренней работы. Ход этой работы и ее результаты совпадают с анализом, проделанным нами чуть ранее в этом разделе. Фактически Андроников заявляет о рождении новой субъектности и подчеркивает эффект «одностороннего диалога», свойственный телевидению как совершенно особенному медиа. Ощущает он и синтез, произведенный телевидением из взаимодополняющих основ трансляции и кинопоказа, хотя вместо радио И.Андроников упоминает телефон.

Далее И.Андроников предрекает рождение нового семейства жанров, в действительности уже породив их самой своей работой над лермонтовским циклом: «Мне кажется, что мы накануне возникновения нового жанра. Я говорю <...> о телекинорассказе: о картинах, снятых для телевидения, в которых немая лента озвучена и осмыслена голосом рассказчика, повествователя. Речь идет о телевизионно-кинематографической прозе»⁶⁸.

Слова И.Андроникова максимально просто и вместе с тем достаточно точно определяют сущность предмета нашего исследования — телевизионного документального кино. В таком объеме этот прародительный, как видится, для отечественной школы киноведения подход и можно считать концептуальной основой данного исследования. Более того, фундаментальное открытие И.Андрониковым нового жанрового комплекса с изначальным преобладанием в нем нарратива во многом предопределило облик отечественной телевизионной кинодокументалистики до конца существования СССР. Мы можем также утверждать, что и по сей день в любом произведении, созданном для отечественного телевидения, слово доминирует над изображением. Эта специфическая черта телевидения вновь приобрела гипертрофированные формы в документальном телекино последних лет.

В эпоху, лицом которой стал И.Андроников, телевидение было предметом бурной полемики между т.н. киноцентристами и телецентристами. Первые утверждали, что родословную телефильма следует выводить из давно утвердившейся кинопоэтики, вторые — что творческое своеобразие телефильма (в том числе документального) невозможно определить,

⁶⁷ Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... М., 1971. С.569.

⁶⁸ Там же. С. 572.

не оперируя категориями телевизионной эстетики. «Анализ отношений телевидения с кинематографом <...> по сути, шел к одной точке и одному и тому же «роковому вопросу»: можно ли считать ТВ самоценным искусством?»⁶⁹.

Однако исследователь, который рискнет в изучении эволюции телефильма опереться на теорию, построенную «киноцентристами» или «телецентристами», столкнется с ворохом противоречий. «Следует помнить, что исследовательская мысль 60-х годов, подготавливающая теорию телефильма, менее всего была книжной. Это можно понять. В период, когда каждый чувствовал себя первопроходцем, а развитие техники опережало творческую квалификацию режиссеров, теории развивалась стремительно. Авторы то и дело пересматривали свои воззрения, концепции рождались и лопались, как мыльные пузыри, экранная практика обгоняла устаревшие за год представления»⁷⁰.

В 1957 году в майском и июньском номерах «Советской культуры» появилась статья с вызывающим по тем временам заголовком: «Телевидение – это искусство». Говоря о так называемом телефильме (или кинотелефильме), её авторы, молодые сотрудники ЦСТ Р.Борецкий, А.Григорян и Л.Дмитриев отнюдь не настаивают на признании какого-то нового вида искусства. Нет, телевидение – это лишь «новая ступень развития кино. Одна из разновидностей кино будущего»⁷¹. Правда, авторы имеют в виду исключительно телевидение художественное – в области хроники и репортажа «настоящее телевидение только начинается». Через два месяца после публикации в эфир пойдут телевизионные репортажи о Всемирном фестивале молодежи, демонстрируя невиданные доселе возможности транслятора событий «в момент свершения». Много лет спустя Р.Борецкий писал: «На заре туманной юности было у ТВ одно – ныне почти забытое пугающе трудное в реальном применении, но зато прекрасное по сути качество. Вокруг него велись поиски собственного “я”, непохожести, преодоления эпитонства, споры о специфике. С ним связывалось будущее телевидения... Это качество, разумеется – “прямое” ТВ»⁷².

⁶⁹ Р.Д. Копылова «Телевидение плюс-минус кино»// В зеркале критики. М., 1985. С. 149.

⁷⁰ Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики / Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1990.

⁷¹ «Советская культура», 1957, 15 июня.

⁷² Борецкий Р. А. Перспективы ТВ. Опыт социально-исторической оценки // Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1984, выпуск 4. С. 185.

Организованный в преддверии Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве тележурнал «Фестивальный» (1957) предоставил свои страницы непривычным по тем временам телекинозарисовкам и коротким портретным телеочеркам. Среди их авторов были начинающие документалисты – юристы И.Беляев и Ю.Зерчанинов, переводчики Л.Золотаревский и Л.Дмитриев, студенты ВГИКа Ю. Чулюкин и Г.Шатров. От обезличенной и официозной кинопродукции и телевизионных «Последних новостей» эти телеэксперименты отличались нетривиальностью замысла, присутствием драматургического сюжета и лирической интонацией (даже в названиях: «Твой город», «Голубая улица», «О чем рассказало письмо», «Вариации на тему рококо»), а также выбором героев (юная воспитательница детского сада; мальчишка, придумавший дорожный знак «Осторожно, голуби»; девушка-водитель речного трамвайчика). В том же 1957-м И.Беляев снимает «Кратчайшее расстояние» – коллективный портрет выпускников одного из классов столичной школы. А ещё через год телевидение демонстрирует «Дом на Мытной» – телекинорассказ об одном дне из жизни жителей обычного московского дома.

Однако в те годы никто, не исключая авторов, ещё не называл эти экранные опыты телефильмами, рецензенты писали о них, как о телевизионных новеллах, документальных очерках, сюжетных кинозарисовках или «очерковых передачах, решенных с помощью кино».

Теоретики тем временем спорили: существует ли у телевидения собственная специфика; если существует, ограничивается ли она «живой передачей непосредственно в момент события» или же передача, записанная на пленку, тоже несет в себе телевизионные качества; являются ли оперативные документальные репортажи проявлением специфического телевизионного искусства или вообще не представляют художественной ценности⁷³. С позиций киноцентризма телефильм представлялся разновидностью кинофильма. В ответ на это телецентристы отстаивали свою эстетическую самостоятельность. Подлинным катализатором эстетического самосознания «новой музыки» стала изданная в 1963 году книга В.Саппака «Телевидение и мы».

На практике авторы телефильмов искали свою специфику путем отрицания. В том же году появились два телефильма, созданные под явным воздействием живого вещания: «По законам нашего завтра» С.Зеликина и «Город рассказывает о себе» И.Беляева. Структурообразующий принцип

⁷³ Вольфсон А. Малоэкранный кино // «Искусство кино», 1961, №5.

первого – телевизионный комментарий. С.Зеликин вспоминал: «Когда я писал сценарий, я видел перед собой ироническую полуулыбку» [искусшенного в документальных киноочерках зрителя-скептика], и «хотелось спорить каждым кадром, каждой фразой... Так родилась интонация фильма-спора, фильма-доказательства»⁷⁴. Отказавшись от диктора, автор сам решил прокомментировать отснятые кадры, и вместо холодного профессионального голоса в фильме зазвучала взволнованность очевидца. Второй фильм был построен на основе телевизионного интервью: снимая картину о сибирском академике, И. Беляев предложил жителям города рассказать, что сняли бы они сами на месте кинематографиста. Репортажный результат этого и двух последующих фильмов того же автора – «Сахалинский характер», «Путешествие в будни» – поражал: «Серия интервью, привезенная для телеэкрана, оказалась, может быть, более ценной, чем любые другие трофеи отважных путешественников в дальние страны и вглубь веков, чем находки полезных минералов»⁷⁵. В телевизионном документальном фильме впервые появились неэталонные, «неочищенные» образы людей, ценность которых была лишь в их собственной повседневности, в том, что они находились в данном городе в данное время. Телевидение представляло зрителю современника. На киноэкране аналогичных жанров – ни фильма-спора, ни фильма-анкеты – в ту пору ещё не было.

Телевидение и телефильм активно искали собственную нишу. Телевидение, казалось, ломало, стирало старые стили и жанры. «Репортаж! Это как откровение. Как побег из душной комнаты на свежий ветер. С глаз спала пелена. Убрали шоры. Захотелось не выдумывать жизнь, а изучать её. Старые модели отработали»⁷⁶.

Это был настоящий «вброс» идей, догадок, прогнозов, многочисленных версий и альтернативных моделей. Одни предлагали пожертвовать репортажностью ради кинообраза, другие призывали к преодолению кинематографичности ради репортажности. И.Беляев исповедовал теорию «активной небрежности» и поэтику «жизни без посредника», Л.Золотаревский защищал примат тележурналиста в кадре, призывая снимать фильмы-репортажи без режиссера⁷⁷, Э.Багиров и И.Кацев требова-

⁷⁴ «Искусство кино», 1965, № 4. С. 74.

⁷⁵ Кладо Н. Путешествие в будни // «Советская культура», 4 декабря 1965.

⁷⁶ Беляев И. К. Спектакль без актера: Записки режиссера документальных телефильмов. М.: Искусство, 1982. С. 13.

⁷⁷ Золотаревский Л. Репортаж в кино и кинорепортаж в телевидении // «Советское радио и телевидение», 1964, № 10. С. 27.

ли от участников съемки непрямого обращения на камеру, С.Зеликин настаивал на «рождении мысли на глазах зрителей» и необходимости лирического героя-автора, отказывая в этом И.Беляеву («цемент – это отношение автора... в его фильмах этот цемент слабее всего»⁷⁸). При этом даже в своих новых работах режиссеры нарушали собственные концепции, едва успевая их сформулировать. Постмодернистская «игра смыслами» хоть и не затрагивала главенствующей идеологии, но явно имела место.

Не дожидаясь теоретического обоснования того, что уже существует, 28 ноября 1966 года в Киеве торжественно открылся Первый Всесоюзный фестиваль телефильмов. Киевский фестиваль стал вершиной раннего периода в развитии советского телекино, развивавшегося без единой концепции, без «присмотра», в режиме перманентного эксперимента и еще без участия средств видеозаписи. Это период, полный открытий и исканий. Авторитет репортажа был неоспорим. Но уже Второй фестиваль явил зрителю явные признаки смены парадигмы и наступления новой эпохи – эпохи «застоя», телевизионная документалистика которого будет подробно рассмотрена ниже.

⁷⁸ Телефильм, выпуск 3, 1967. С. 73.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ТЕЛЕВИЗИОННОЕ КИНО В СССР В КОНЦЕ 1960-Х - СЕРЕДИНЕ 1980-Х ГГ.

Если в 1950-е годы темпы социально-экономического и технологического развития (точнее, восстановления) СССР опережали темпы развития стран Запада, а в шестидесятые годы не уступали последним, за очевидным исключением Соединенных Штатов Америки, то десятилетие 1970-х (особенно его вторая половина) сразу же выявило радикальное отставание.

В художественном кинематографе «застоя» воскресли такие невообразимые прежде в СССР «мещанские» жанры, как водевиль, огромное пространство получила кинокомедия, а также ленты на военную тематику, многие из которых, несмотря на всю серьезность темы, изобиловали натужным пафосом, не характерным для лент начала 1960-х. На этом фоне советская кинодокументалистика оставалась самым «серьезным» жанром. На ее плечи окончательно легла задача пропаганды, просвещения и критики, в то время как художественное кино сосредоточилось на развлечении зрителя. Но прежде всего изменилось место документального фильма в системе кинопроизводства.

Кинематограф и телевидение в конце 1960-х гг. «поделили» не только прокат, но и съемки документальных лент. В СССР окончательно оформляется *документальный телевизионный фильм*. Роль западноевропейского контракта с телекомпанией выполнял заказ Гостелерадио СССР. К середине 1980-х число документальных телевизионных фильмов, ежегодно производимых на студиях Гостелерадио, исчислялось сотнями. А.Г.Айзенберг в своей диссертации⁷⁹ называет 280-300 фильмов, снятых в 1987 году. Им же назван объем, занимаемый документальным кино в недельной сетке веща-

⁷⁹ Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие. : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 Москва, 1988.

ния того времени — от двенадцати до шестнадцати часов. Это крайне высокая цифра для телевидения, ограниченного двумя каналами едва ли по 18 часов ежесуточного вещания каждый без учета профилактических перерывов. Исследования, проведенные ВНИИ киноискусства в начале 1980-х, показали, что документальные фильмы смотрит 31% телезрителей, в то время как для кинотеатров это значение составляло уже 8,8%. В среде интеллигенции просмотр документальных фильмов по телевизору стал признаком хорошего тона и даже, в некотором смысле, оппозиционным занятием.

Тем не менее, хотя художественные формы телевизионного документального кино множилось и усложнялись, официально телевизионный документальный фильм все еще считался экранным продолжением печатной прессы даже на излете советской эры. «Телефильм — не объект деятельности ТВ, но ее субъект; он, таким образом, составной элемент советской партийной публицистики, а уж затем — киноискусства»⁸⁰. В приведенной цитате из работы А.Г.Айзенберга содержится объяснение многих проблем телефильмов этого периода. Не хватает только исследования технологических причин формальной бедности выразительных средств советской телекинодокументалистики. Можно с некоторым упрощением вывести примерную схему причин и следствий этого процесса.

Таблица 2

Косность советской телекинодокументалистики эпохи «застоя»

ПРИЧИНА	СЛЕДСТВИЯ
Телевизионное документальное кино не считается искусством в первую очередь	Аскетичность формы, практически нет формальных экспериментов, «формализм» порицается вплоть до запрета
Телефильм считается разновидностью партийной публицистики	Тематические и цензурные ограничения, примат текста над визуальным рядом, обязательность закадрового комментария с «правильной» точкой зрения, встречается инсценировка, особенно в интервью, зачастую обличительный тон рассказчика (диктора) вместо авторской критичности, часто отсутствие авторской позиции как таковой

⁸⁰ Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие. : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 Москва, 1988.

Типовой студийный заказ вместо контракта с автором	Автору сложно влиять на работу коллектива иначе как в узких рамках заказа, сказывается инерция сложившихся производственных отношений, малое количество авторов, их старение и несменяемость, синдром «незаменимости»
Технологические ограничения	Ограниченные возможности съемки и монтажа, как следствие сниженная динамика, сниженное эмоциональное воздействие.

Конечно, эта таблица не является чем-то всеобъемлющим, более того, в ней присутствуют некоторые преувеличения и упрощения. Например, доминирование слова над изображением ведущим исследователем телевидения А.Я.Юровским справедливо считалось одной из имманентных черт телевидения.

В то же время нельзя забывать, что отставание вовсе не было стоянием на месте. Относительно себя самого советский документальный телевизионный кинематограф в десятилетия застоя, по определению того же А.Г.Айзенберга, «бурно развивался». Начало новой эпохи можно отсчитывать со Второго Всесоюзного фестиваля телефильмов, который состоялся в Москве в 1968 году и на котором произошло решительное размежевание с репортажностью, характерной для предыдущего десятилетия. Большой приз фестиваля получил документальный эпос «Летопись полувека». Награда удостоверяла то общественное признание, какое вызвало появление 50-серийного, поражающего по тем временам своим размахом – в работе приняли участие 40 творческих бригад, – фильма в честь 50-летия Великой Октябрьской революции, обнародовавшего уникальное богатство киноархивов страны. «Летопись» и открывает эпоху консервации – как содержательно, так и формально. Повод – полувековой юбилей системообразующего События, свидетельствующий о зрелости политической системы; материал – архивная хроника; форма организации материала – сериал; форма подачи материала – иллюстративно-информационный показ кадров архивной хроники, сопровождаемый закадровым рассказом в «парадной» тональности.

Важнейшей вехой стало создание 1 января 1968 года творческого объединения «Экран» и Студии документальных телефильмов в нем. Творческая группа, работавшая над «Летописью», и составила «костяк»

Студии документальных фильмов, который сохранялся, с учетом естественного выбытия, на протяжении 20 лет. «Летопись» стала эталонным образцом продукции Студии, около двух третей ее работ в дальнейшем следовали в русле официальной хроники⁸¹. Дату создания студии, несмотря на ее символичность, нельзя считать произвольной, поскольку она связана с развитием телевизионной техники. Именно в 1967–1968 гг. благодаря постройке Останкинской телебашни и сети воздушной и спутниковой ретрансляции, объединяющей крупнейшие города СССР в единую сеть вещания, советское телевидение приобретает действительно государственный масштаб и соответствующий имидж, становится привычным за пределами центральной части страны и входит в пору своего «совершеннолетия». В первые пятнадцать лет существования творческого объединения «Экран» телефильмы там создавались только на киноплёнке. Правда, в Студии документальных фильмов чаще всего использовалась 16мм аппаратура, более легкая и портативная, чем 35мм. Она предоставляла куда большие творческие возможности. К тому же документалисты «Экрана», в отличие от их коллег с ЦСДФ, оказались в более выгодном положении. В СССР не производилась профессиональная 16мм аппаратура, и Студия была оснащена в основном зарубежной съёмочной и монтажной техникой, что обеспечивало высокое техническое качество телефильмов.

К началу 1970-х в редакциях телевидения произошел почти полный переход на видеозапись. Этот технический фактор стал очень серьёзным этапом для развития документального телефильма. Переход на магнитный способ производства, то есть появление видеозаписи и видеомонтажа, окончательно придал телевидению новые свойства. Изображение на магнитной ленте, в отличие от киноплёнки, значительно меньше подвергалось механическому воздействию: на изображении не появлялось царапин, а краски не выцветали. Кроме того, видеозапись расширила и удешевила спектр специальных эффектов. «Современные аппаратные видеомонтажа позволяют переходить с плана на план через наплыв, затемнение и различные эффекты. Кроме того, видеоманитофоны позволяют при монтаже создавать различные хромакейные эффекты и другие комбинированные кадры, менять цветность и цветовые соотношения уже отснятого ранее изображения, менять яркость и

⁸¹ Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие. : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 Москва, 1988.

контрастность «картинки», окрашивать в разные цвета не полностью весь кадр, а лишь по светлым или темным местам, делать вирирование, переводить из позитива в негатив. В комплект аппаратной входят уже и знакогенераторы, что позволяет при монтаже “впечатывать” субтитры и титры»⁸². Кроме того, магнитная пленка позволила в разы увеличить количество синхронизаций и время между перезарядками пленки, то есть добиться большей естественности интервьюируемого (при съемках документального фильма протяженность интервью – именно тот случай, когда количество переходит в качество). Однако нельзя не сказать об отрицательных последствиях отсутствия лимита киноплёнки – уверенность в том, что для любого произнесенного слова есть изображение, привела режиссеров к утрате навыка уделять внимание изобразительному, пластическому решению фильма. Кинематограф «говорящих голов» в определенном смысле – порождение безлимитных возможностей съёмки.

Первым фильмом, в полной мере использующим преимущества видеозаписи, стало своеобразное продолжение «Летописи полувека» – 60-серийная эпопея «Наша биография», в которой были заложены фундаментальные основы документального видеофильма. Без ущерба для художественных качеств фильм был сделан в сроки, недоступные киноплёнке. Художественный руководитель и ведущая «Нашей биографии» Г.М.Шергова так сформулировала главные орудия из арсенала выразительных средств видеофильма:

1. Художественное использование спецэффектов дает многозвучный спектр на пластической палитре экрана – в композиции кадра, в монтаже, в зрительных акцентах.
2. Видеотехника позволяет вести долгую, ненавязчивую (а не как при использовании кинокамеры) беседу с героем – это дает возможность добиться наиболее полного духовного раскрытия человека в кадре.
3. Появилась возможность не контратипировать старую пленку, что сохраняет ощущение свежести былых событий.
4. Видеотехника принесла естественность соединения различных телевизионных жанров в одной ленте, обеспечивая органическое сочетание игрового и документального искусства.

⁸² И.Романовский. Видеофильм: технология и творчество // Сб. «Документальный видеофильм. Этап становления». М., 1982. С. 33.

5. И главное – телевидение, начинавшееся с прямых, «живых» передач, даже перейдя на видеозапись, сохранило для зрителя ощущение живого события, которое творится у него на глазах – этот особый феномен телевидения способен вызвать чувство сопричастности ко всему, что возникает на экране⁸³.

М.Е.Голдовская дополняет: «Овладение арсеналом художественно-образных средств видеотехники особенно важно для фильмов-передач и фильмов, изобразительный материал которых ограничен. Так, к 500-летнему юбилею Рафаэля в Главной редакции литературно-драматических программ был создан видеофильм, посвященный его жизни и творчеству. Создатели фильма располагали лишь иллюстративным материалом – книжными репродукциями – но этого оказалось достаточно, чтобы «оживить» картины, воссоздать среду и быт эпохи, наполнить её, как ни странно это звучит, токами новой жизни. Всё это было достигнуто с помощью спецэффектов, основанных на хорошем знании возможностей электронной техники»⁸⁴.

Произведения, создаваемые в этот период, должны были отвечать задачам партийной публицистики. «"Союз нерушимых", "В семье единой", "Главная улица России", "Люди большой судьбы"... Заголовки телециклов документальных фильмов хорошо передавали пафос и тональность такой журналистики. Десять серий "Главной улицы России" рисовали "картины вдохновенного труда советских людей на преобразованных и вечно новых волжских берегах". Авторам произведений, в которых торжествующая заданность результата исключала всякую степень риска, обеспечивали зеленую улицу в эфире»⁸⁵. «Нетривиальные идеи расценивались как покушение на устои, а жанровая унификация достигла наивысшего совершенства. Показательны названия телерубрик: "Для вас, родители", "Для вас, ветераны", "Для вас, животноводы" <...> Служба научного программирования, сотрудники которой пытались сформулировать принципы дифференциации четырех каналов, была распущена»⁸⁶.

Сдвиг парадигмы хорошо виден и на примере упадка концепции «безусловного фильма» И. Беляева, популярной еще в середине 1960-х. Эта концепция требовала от фиксированной телепрограммы имитировать

⁸³ Шергова Г.М. Арсенал выразительных средств //В сб. «Документальный видеофильм: этап становления». М., 1982. С. 121.

⁸⁴ Голдовская М. Е. Творчество и техника. М., 1986. С. 173.

⁸⁵ Муратов С.А. ТВ – эволюция нетерпимости. М., 2000. С.16.

⁸⁶ Там же. С. 15.

прямой эфир, в этом требовании можно обнаружить известную параллель с феноменом «новой волны» в кинематографе. Как только возможности записи и монтажа существенно возросли, концепция растворилась сама собой, пополнив мартиролог феноменов авангарда.

Работа Студии напоминала работу крупного завода, выпускающего несколько видов продукции, скажем, танки и детские коляски, где «танки» это официальные ленты, а коляски — «лирика», т.е. фильмы, в которых усилиями режиссера создается художественно-публицистический образ. В реальности индустриальной эпохи существование профильного вида продукции на заводе — правило. Именно профильная продукция является важнейшим объектом государственного заказа. Режим государственной монополии на телевидение и кинопроизводство, таким образом, закрепил место телевизионного документального кино в СССР в пространстве того, что называл известный философ Ж.Бодрийяр «социальным основанием реальности»⁸⁷.

Но если речь идет о пространстве производства телевизионных документальных фильмов, построенном по образцу крупного стратегического предприятия, можно предположить, что и жанровая структура экранной продукции в подобном пространстве есть не что иное, как производственная номенклатура, товарный список с произвольной классификацией, исходящей из формулировки заказа и существующих уже на данный момент «производственных линий», само существование которых также обусловлено формулировкой заказа.

Можно говорить о следующих жанрах телевизионного документального кино эпохи «застоя».

Фильмы-репортажи или т.н. «отчетные фильмы»

Фильмы по прошедшим недавно значительным событиям. Почти тождественны расширенным выпускам теленовостей: к настоящему времени их нишу занимают информационно-аналитические программы «выходного дня», в которых сюжеты недели иллюстрируются более значительным, чем в обычных новостях, видеоматериалом и сопровождаются развернутым комментарием. Исчезли из производства уже к середине 1970-х (с 1975 года не снято ни одного «отчета»), не выдержав конкуренции с самими теленовостями.

⁸⁷ Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства или Конец социального. Екб.: Изд.Уральского ун-та, 2000. С. 24.

Учебные и научно-познавательные фильмы

Несмотря на то, что этот жанр в ретроспективе советского телевидения воспринимается естественно и привычно, сама Студия уделяла ему очень мало внимания. В период с 1968 по начало 1980-х на Студии было снято только два десятка таких фильмов. Это объясняется тем, что производство подобной продукции представляет собой достаточно специфический процесс. (Необходимо отметить, что подобные фильмы создавались время от времени в Главной редакции научно-популярных программ, но это было редкостью, как и вообще создание *фильмов* в редакциях ЦТ (где производились *передачи*). Подавляющее большинство фильмов всех жанров делалось в творческом объединении «Экран».)

Так называемые зарисовки

Достаточно бессодержательное (по аналогии с другими видами искусства) определение для интересного жанра, к настоящему времени исчезнувшего из отечественной телекинодокументалистики, но все еще продолжающего существовать в качестве «интермедий» на мультимедийном телевидении некоторых стран и породившего целое фестивальное направление «короткого метра» (здесь мы говорим только про неигровое кино).

Рекламно-пропагандистские фильмы

Телереклама в СССР развивалась (если можно говорить о развитии) не только в отрыве от мировых школ телерекламы, но и без учета хрестоматийных образцов. Кроме того, подавляющая часть советской рекламы может быть отнесена к категории социальной, а реклама потребительских товаров появлялась крайне редко. Все это делает советскую телерекламу уникальным визуальным продуктом, непохожим ни на классическую телерекламу капиталистических стран тех же лет, ни на столь же причудливый отечественный креатив 1990-х, ни тем более на современные нам игровые и цифровые «шедевры». Тем не менее в СССР телереклама тоже начиналась с настоящих короткометражных фильмов, а закончилась робкими экспериментами в области клипмейкерства. Иначе говоря, магистральным направлением в эволюции телерекламы во второй половине XX века, вне зависимости от социально-экономического строя страны-производителя, был рост динамизма подачи аудиовизуального материала, «сжатие» информации. Рекламно-пропагандистские фильмы, таким образом,

представляют собой ранний этап существования телевизионной рекламы на советском телевидении. Почти всегда эти фильмы создавались по заказам отраслевых министерств и ведомств и носили характер социальной рекламы. Хорошим примером здесь может быть, например, пропаганда здорового образа жизни, призыв к туристам не допускать возникновения лесного пожара или памятка о правилах дорожного движения.

Хроника

Иногда (в том числе в диссертации А.Г.Айзенберга) эти фильмы называются «информационными», что представляется не совсем точным, поскольку информацию несет любой фильм. Это и есть тот самый профильный продукт Студии, с которого мы начали обзор, и он заслуживает более подробного рассмотрения (и просмотра). В рамках единого хроникального подхода можно выделить как минимум три поджанра *по критерию избранной тематики*:

- 1) классические хроники;
- 2) обзоры;
- 3) фильмы-путешествия.

Предмет *классической хроники* — исторически значимое *событие*, поэтому телефильм в данном поджанре привязан к конкретной дате. Как правило, в советской хронике предмет имеет самостоятельное значение, дальнейшая тематизация не производится. Таким образом, первейшая цель телевизионной хроники — то же самое «запечатлевание», которое являлось задачей хроникального кино первых лет существования кинематографа. С другой стороны, послесвечение «большого стиля» формирует вторую цель — «воспевание». Иначе говоря, нет хроники без элементов дифирамба, без парадного оформления, без «аканфа» и «виньетки». Наконец, специфика телевидения, вооруженного видеозаписью, задает третью цель — архивация для повторного использования: «Сохраняемый — в отличие от оперативной кинохроники — в фондах телевидения подобный материал, как известно, обретает со временем все большую значимость, может быть заново использован, переосмыслен. С теоретической точки зрения очевидно: отказ от накопления летописных кинодокументов приводит к творческим, а, значит, и пропагандистским потерям»⁸⁸.

⁸⁸ Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие. : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 Москва, 1988. С. 33.

Предмет *обзорного фильма* – всевозможные стороны жизни родной страны. В рамках этого поджанра можно выделить как минимум два подхода: *географический* и *отраслевой*. Фильмы, созданные в соответствии с географическим принципом, отражают жизнь населенного пункта, региона, страны на момент съемок. Уже в начале эпохи застоя сложилась традиция создавать циклы о республиках СССР и их столицах. Фильмы такого рода медленно эволюционировали от поверхностной демонстрации объектов в сторону показа жизни конкретных людей «на местах» с их заботами и мечтами, но общая формула оставалась неизменной: ознакомить зрителя с «уголками необъятной родины».

Ленты, снятые в соответствии с отраслевым принципом, касаются различных сфер трудовой и досуговой деятельности, специфики тех или иных профессий, видов творчества. Это фильмы о тяжелой промышленности, строительстве, авиации, космонавтике, современной науке, педагогике, юриспруденции, транспорте, армии, спорте, культуре и искусстве и т.д. Эти фильмы мы относим к хронике потому, что они представляют собой «срез» деятельности известных лиц и крупных групп населения в известный исторический период. Поскольку описываемый поджанр не тяготеет к многосерийности, тематический архив в данном случае формируется совокупностью разных лент об одном и том же, снятых в разные годы и десятилетия.

Общее направление развития «отраслевых» фильмов также совпадает с тенденцией, которую мы отметили для «географических» лент. Поверхностный обзор уступает место «погружению» в профессию, по мере эволюции поджанра проявляются и приобретают все большее значение элементы биографизма, лиризма. План повествования укрупняется, а временные рамки мельчают: это может быть, например, «один день из жизни» врача, студента театрального института, вагонновожатого.

Наконец, предмет *кинопутешествия* – поездка по зарубежной стране. Те ленты, в которых делается акцент на передачу впечатления от чужой страны, мы относим к особой разновидности хроники – дневнику путешествия. Обычно в них присутствуют элементы экзотики, недоступности, романтики странствий. Этот класс лент оказался настолько популярным в СССР, что породил целую программу – легендарный «Клуб кинопутешественников», занесенный в Книгу рекордов Гиннеса как передача, продержавшаяся в эфире одного телевидения наибольшее время.

На примере кинопутешествий мы снова видим, как общие планы ранних фильмов сменяются в более близких к нам по времени лентах полноценным исследованием быта путешественников и местных жителей, их взаимодействия, происходит стремительная эволюция от собственно дневника к этногеографическим исследованиям. И хотя последний жанр так же стар, как само режиссерское документальное кино (вспомним Р.Флаэрти с его «Нануком»), его настоящий расцвет начался только в последние сорок лет благодаря влиянию телевидения.

Фильмы о жизни зарубежных стран, в материале которых присутствуют элементы политической публицистики – выражение солидарности, критика, «бичевание», «разоблачение», – вполне могли бы называться зарубежными обзорами (т.е. обзорными фильмами, созданными в соответствии с географическим принципом, о жизни зарубежной страны), но в нашем исследовании мы относим их к кинопутешествиям, поскольку сама по себе «зарубежность» имеет определяющее значение: в стране, пределы которой подавляющее большинство ее жителей не могли покинуть просто так, даже политическая кинопублицистика из серии «их нравы» зачастую воспринималась как окно в другой мир, единственная возможность увидеть «заграницу» – неслучайно уже в начале 1990-х огромную популярность приобрели телеочерки Михаила Таратуты о жизни в США. Поэтому и получалось так, что фильмы о борьбе за свои права, к примеру, горняков в Уэльсе, смотрели не ради валлийских горняков, а ради Великобритании. Публицистика такого рода в семидесятые годы печаталась и в журнале «Вокруг света», что не мешало последнему оставаться журналом о путешествиях.

В заключение этого обзора следует вновь напомнить о феномене «крупноячеистости» заводской номенклатуры, о том, что все «изделия», которые не соответствуют масштабам индустриального производства, ускользают от систематизации, пропадают в зазорах производственной схемы, теряются на «заднем дворе» фабрики, возникая лишь в камерке кустаря, причем точка утраты «квадратно-гнездового» подхода одновременно является и точкой, в которой впервые, быть может, в советской теле- и кинодокументалистике появляется авторская позиция. В этом отношении уникальным жанром является *биография*, которая существует как венец всех направлений хроникального кино – от «чистой» хроники до кинопутешествия.

Биография (или портретный фильм)

Биографический уровень традиционно считается субисторическим, но сама личность, о которой идет речь, вполне может быть вписана в ряд событий эпического масштаба (например, полководец или всемирно известный ученый). Такой подход в настоящее время считается едва ли не мейнстримом теледокументалистики. Можно даже сказать, что биография как жанр документального фильма стала банальностью, «попсой». Но в описываемый период экран в области биографического повествования значительно отставал от бумаги: никому бы и в голову не пришло, например, экранизировать в полном объеме книжную серию «Жизнь замечательных людей» (идея очень популярная сегодня), поскольку такая работа при существовавшем уровне техники и имевшихся человеческих ресурсах была бы поистине титанической. Это замечание следует относить, прежде всего, к биографиям уже ушедших из жизни фигур, создание которых требует кропотливого изучения всех сторон жизни человека. В настоящее время в кинобиографиях часто прибегают к элементам игрового кино: инсценировка, воссоздание событий, широкое распространение получили интервью-воспоминания, включенные в фильм. Облегчен и доступ к архивам, многие из которых переведены в цифровые форматы. Ни о чем подобном (за исключением разве что интервью) не могли и мечтать на студиях в советское время. Поэтому циклы о великих писателях, музыкантах, ученых, создаваемые в застойном СССР, грешили поверхностностью, не выходили за границы очерка, часто носили скорее хроникальный, нежели биографический характер.

Гораздо более плодотворным выглядит использование методов телевидения для информирования о деятельности значительных людей, относительно недавно ушедших из жизни, а тем более — ныне живущих. В этом случае обычно имеются съемки самого человека, можно отрепетировать интервью, получить доступ к семейному фотоальбому, услышать живое повествование в домашней обстановке. В.С.Саппак, чувствуя эту тенденцию, писал: «Портрет — как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как ярко выраженное отношение к предмету изображения. Как “жанр”»⁸⁹.

Граница между биографическим фильмом и простым телерепортажем здесь очень зыбкая, она полностью растворяется, например, в *мемориальных фильмах*, популярных на российском телевидении в последние годы.

⁸⁹ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: «Аспект Пресс», 2007. С. 162.

Мемориальные фильмы благодаря описанным выше преимуществам современного телевидения могут появиться буквально неделю спустя после смерти человека. Они не претендуют на полноценное освещение жизненного пути и содержат совсем иной пафос, часто откровенно сентиментальны. Ничего подобного современным мемориальным фильмам советское телевидение также не знало.

Функционируя в рамках советского государственного индустриализма, «поточное» производство документального кино для телевидения имело ту же судьбу, что и советская промышленность в целом. «Беды телепублицистики и телекино, накапливавшиеся год от году, становились все более нетерпимыми и ко второй половине 80-х уже признавались не как отдельные недочеты, но, скорее, как законченная система противодействия развитию телевизионного творчества, всякой свежей идее и просто здравому смыслу»⁹⁰.

Копилась критическая масса недовольства. Назревал взрыв. И он случился.

⁹⁰ Муратов С.А. ТВ - эволюция нетерпимости: (История и конфликты этич. представлений). М., 2000. С. 19.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ТЕЛЕВИЗИОННОЕ КИНО ПОСТСОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

КРАХ СССР И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ ДЛЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА

Существует столько же точек зрения на перестройку и распад СССР, сколько есть историков, политологов, экономистов, когда-либо касавшихся этой темы. Сравнение их позиций выходит далеко за рамки проблематики этой работы. Кратко остановимся лишь на фактических последствиях этих событий, оказавших непосредственное влияние на культурную жизнь страны, в частности, на кинематограф и телевидение.

Экономический упадок в абсолютном измерении. Начался в середине 1980-х. Продолжался беспрецедентно долго — до 1998 года, когда было зафиксировано сокращение валового душевого продукта к уровню 1985 года, на 60%, после чего началось восстановление. Следствием для кинематографа как отрасли стало стремительное сокращение любых расходов.

Хозяйственная дезинтеграция. Исчезло большинство привычных структур, координирующих экономическую деятельность. Следствием хозяйственной дезинтеграции в кино стала практическая неосуществимость любых крупных проектов внутри страны.

Имущественное расслоение. Особенно обострилось после 1991 года. После финансового кризиса 1998 года оно превзошло показатели европейских стран и продолжало нарастать сниженными темпами до текущего кризиса. Для кинематографа обнищание страны вылилось в потерю спроса на кино со стороны широких масс населения.

Утрата технологической приемственности. С лавиной западных, в т.ч. цифровых технологий, хлынувших на СССР после 1991 года, создалась во многом гротескная, но от того не менее угрожающая ситуация, когда темпы морального устаревания оборудования и носителей информации были такими, что они должны были полностью сменяться каждые два-три

года. Деятели кинематографа, непосредственно связанные с техникой, просто не поспевали за сменой технических форматов, не говоря уже о финансовой несостоятельности студий, которые не могли позволить себе такие темпы модернизации.

Полная смена культурного горизонта после 1989 года связана с распадом СССР, СЭВ, Варшавского договора и т.д., пресечением экономических и культурных связей. Культура России как таковая стала беднее, поскольку в нее больше не включались пестрая республиканская компонента и старая, имеющая высокое цивилизационное значение, городская культура восточно-европейских стран. Казалось бы, подобная утрата была компенсирована свободным доступом к культуре «дальнего зарубежья». Однако на практике слепое преклонение перед самыми скверными образцами западной трэш-культуры вызвало столь же бурное сопротивление патриотической общественности, искренне не выносившей Запад как таковой. Таким образом, спокойного восприятия западной культуры не произошло, и даже на настоящий момент выражение «западная культура» массовым сознанием по-прежнему не воспринимается как нейтральное: с ней ассоциируется в основном пласт трэша и масскульта (подробнее о феномене трэша пойдёт речь дальше). Вместе с тем лучшие образцы европейской и американской культурной продукции XX века находятся едва ли не в большем забвении, чем в советский период: когда запретный плод перестал быть запретным, он утратил всю свою сладость. Реальный же спрос оказался ниже всякой критики.

Что касается **собственно культурной эволюции** Российской Федерации, то смутную эпоху можно разделить на два этапа.

Первый этап (1985–1991), благотворный для культурной деятельности. Отмена цензурных ограничений и амнистия для деятелей культуры привели к расцвету журнальных публикаций, изданию ранее запрещенных книг, снятию с полки большого количества кинолент, съемкам интересных художественных фильмов, в том числе нескольких признанных шедевров. А для отечественного документального кино этот период стал настоящим Ренессансом. На этом этапе существовала уникальная ситуация, когда в кино можно было делать почти все – и при этом за государственный счет. Подобная ситуация могла сложиться в СССР и в 1960-х, но была прервана со свертыванием «оттепели». Таким образом, вторая половина 1980-х может быть рассмотрена как «отложенные шестидесятые»: случилось все, что по логике вещей должно было случиться на двадцать лет раньше.

На **втором этапе** (1991–1998) происходил резкий упадок культуры, вымывание культурного слоя, «утечка мозгов», бегство провинциальной интеллигенции в столицу, бегство столичной интеллигенции из страны. Некоторые города Союза, такие как Свердловск (имевший до того репутацию едва ли не «уральского Ленинграда»), потерпели настоящую катастрофу: город покинули *почти все* деятели науки и культуры, в полосу кризиса вступили театры, практически была уничтожена Свердловская киностудия. В результате всех описанных выше изменений «большой» отечественный кинематограф, вынужденный «проедать» советское наследие крупных студий, резко утратил свою конкурентоспособность по отношению к нахлынувшей зарубежной продукции. Весь кинематограф существовал в условиях полного хаоса. Документальное кино в стране во второй период существует *только* как фестивальное, и лишь с конца 1990-х начинается процесс медленного возвращения документалистики на телеэкраны, а с начала 2000-х – возрождение производства документальных фильмов на телевидении.

ПЕРВЫЙ ЭТАП РАСПАДА СОВЕТСКОГО МИРА (1985-1991): ЗВЕЗДНЫЙ ЧАС КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

Для кинодокументалиста наступили золотые дни: наконец-то в стране появились События. Они всегда были там, но теперь можно было, наконец, извлечь их из небытия, спешно заделывая провал между реальностью бытовой и экранной. Первой отозвалась западная окраина разваливающейся империи, наиболее проникнутая европейской ментальностью. В 1987 году выходит документальная лента рижанина Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым» (приз «Ника» за лучший фильм), ставшая символом советской молодежной революции. Наконец-то представители молодежных субкультур удостоились чести быть представленными широкому зрителю на экране. С.Муратов сравнивает это с падением хрустальных небес церковной картины мира: «Подобно монаху со средневековой гравюры, отважившемуся просунуть голову через небосвод, дабы взглянуть, что находится “по ту сторону”, зритель впервые увидел недоступную до сих пор для экранной действительности с той, правда, разницей, что в этой действительности как раз обитал он сам»⁹¹. Латвийская лента вызвала к жизни множество

⁹¹ Муратов С.А. ТВ - эволюция нетерпимости: (История и конфликты этич. представлений). М., 2000. С. 19, 23.

«клонов» – киноподражаний и киноответов. В 1990 году появился фильм «Вся власть любви» Евгении Головни, в котором была сделана попытка представить молодежный андеграунд без ореола безысходности и жертвенности. Это фильм о молодых людях времен перестройки, так или иначе связанных с субкультурой «советских хиппи» и провозглашающих, что они живут вне всяких рамок, систем и оков. Но по сравнению с тем, что предстояло ещё увидеть в те дни на экранах и в жизни, «фильмы про хиппи», с которых началась киноперестройка, действительно можно считать «цветочками».

Ю.В.Андропов в пору своего краткого пребывания на главном посту страны обронил сакраментальное «мы не знаем страны, в которой живем». По сути, это было лишь прозаическое перефразирование поэтических строк Осипа Мандельштама – «мы живем, под собою не чуя страны» (1933). Складывалось ощущение, что страна вышла из опиумного сна, но следствием стала настоящая ломка. (Недаром наркомания сразу же вошла в одну из «горячих тем», хотя число наркоманов в годы перестройки еще не шло ни в какое сравнение с тем, что будет твориться в стране через десять лет.) Обнаружилось, что советская реальность «без анестезии» в буквальном смысле – ужасна. «Новое кино поражало своей многоликостью. Это была настоящая энциклопедия социальных типов. Женские колонии. Спецприемники. Городские притоны /”Мы хоть телом торгуем, а вы своей совестью”/. Больницы для наркоманов. Тюремные камеры смертников. Сталкиваясь с неприглядными сторонами жизни, документалисты учились не отворачивать в сторону камеру. “Смотреть эти кадры невыносимо, но постарайтесь не отводить глаза”, – все чаще звучал закадровый голос»⁹².

С одной стороны, снятие запрета на демонстрацию правды может быть рассмотрено как благотворный шаг на пути к «открытому обществу», которое обязано знать, в какой стране живет. Но в контексте модерна государственная пропаганда (особенно массовый экран), а не улица задает стандарты жизни. А СССР был страной модерна *par excellence*, цивилизаторство являлось неотъемлемым его феноменом со времен ЛИКБЕЗа и ГОЭЛРО. В итоге выходило так, что простая демонстрация «улицы» на экране воспринималась как падение этих стандартов, как «снижение планки». Неутешительной констатацией этого факта стала хрестоматийная лента Станислава Говорухина «Так жить нельзя» (1990, приз «Ника» за

⁹² Муратов С.А. ТВ - эволюция нетерпимости: (История и конфликты этич. представлений). М., 2000. С. 24.

лучший фильм). В ней немолодой уже режиссер демонстрировал зрителям явные признаки нарастающей деградации общества и задавался вопросом, «как мы стали такими», но обвинял, конечно же, «безбожную систему», а не сам «субстрат» (Говорухин продолжил эту тему в своей следующей ленте – «Россия, которую мы потеряли», 1992).

Помимо «жизни улицы» и феномена социальной деградации особенно остро в перестроечный период встала экологическая проблематика. «Это были картины не столько об экологических катастрофах, сколько об экологических преступлениях. О том, как, уничтожая природу, люди уничтожают самих себя. <...> В этих фильмах мы видели, с какой планомерностью чиновники Минводхоза искореняли залив на Каспии. Как доблестные ирригаторы изводили Аральское море, как превращались в помойку живописные пляжи»⁹³. Эти ленты органично предшествовали свертыванию советского индустриального проекта, закрытию жизненно важных республиканских строек и градообразующих предприятий. Поэтому их значение в контексте нашего знания о последующих событиях столь же двусмысленно, сколь и само их послание.

При взгляде на отечественную документалистику этого периода складывается вполне достоверное ощущение, что идеологический заказ никуда не делся, просто поменялась его полярность. Черно-белая картина мира с началом политики «гласности» не исчезла в игре светотени. Вместо этого просто восторжествовала «черная» половина диптиха. «Новое кино стало новым взглядом на старые ситуации. Еще вчера документалисты охотно снимали оленей в тундре. И вот мы увидели, как безжалостно – в той же тундре – эти удивительные создания подвергаются массовому уничтожению /»Госпожа Тундра«/. Увидели бараки первостроителей БАМа. Дошчатые узенькие дорожки вместо асфальта. Снесенные парники. «Покорение Сибири» – выражение, не сходящее с газетных полос и выпусков кинохроники, – обрело вдруг буквальный зловещий смысл. Байкало-Амурская магистраль оказалась самым длинным памятником застоя. /»Зона БАМ. Постоянные жители«/»⁹⁴. Подавляющее большинство лент этого периода снято об «униженных и оскорбленных». Мы видим все то же «бичевание», все тот же обличительный тон. Вместе с тем нарастает экспрессия, стремление к сенсационности, в наррации получают более широкое распространение вопросительные обороты («вопрошание»),

⁹³ Муратов С.А. ТВ - эволюция нетерпимости: (История и конфликты этнич. представлений). М., 2000. С. 30.

⁹⁴ Там же. С. 35.

имеющие целью создание чувства коллективной вины, «пробуждение совести», призыв к покаянию (ключевое слово эпохи, ставшее нарицательным с подачи Тенгиза Абуладзе). Основной целью этих лент может быть названо разжигание ненависти к существующему мироустройству, к «системе» и «аппарату». Иначе говоря, если с информационной точки в перестроечной кинодокументалистике произошли значительные сдвиги в сторону полноценного освещения действительности, то идеологически и морфологически это по-прежнему «махровая» пропаганда, умело направленная в глубины коллективного бессознательного.

Тем не менее формальное разнообразие документальных лент возрастает. Л.Н.Джулай в своей работе, говоря о рассматриваемой кинопродукции, применяет понятие «неигровое кино»: «...документальный кинематограф 80-х все чаще изменяет традиционному своему названию и в купе с научно-популярными фильмами предпочитает фигурировать под новым именем – «неигровое кино» <...> не отдавая предпочтения ни одному из них, договоримся пользоваться ими как синонимами, обозначающими определенный вид или тип фильмов, фиксирующих действительность в ее реальных, натуральных звукозрительных формах, так или иначе увиденную и объясненную автором, но существующую на самом деле, то есть не придуманную, не сконструированную в чьем-то воображении...»⁹⁵.

Резкая смена идеологического курса нарушила застойную тенденцию к многосерийности, к созданию документальных эпопей. Активизировались хроникально-репортажные формы, возродился региональный киножурнал. Стал популярен термин «проблемное кино», причем социальным и экологическим проблемам преднамеренно приписывался космический размах и экзистенциальная глубина: документалистика училась играть на чувствах и без того сбитого с толку зрителя, нагнетать состояние тревожности. «Жизнь без...», «Без героя», «Так и живем», «До опасной черты», «Предел», «Высший суд», «Так жить нельзя» – названия лент того времени уже сами по себе были способны спровоцировать эмоциональный кризис.

К концу 1980-х стало очевидно, что даже в режиме «взрыва» производство документальных фильмов не поспевает за происходящими в стране переменами. В ответ на вызовы времени начались стремительные изменения на эфирном телевидении. 1987 год ознаменован появлением сразу двух революционных программ – «Взгляд» на Первом канале

⁹⁵ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005. С. 201.

Центрального телевидения (2 октября) и «600 секунд» (23 декабря) на ленинградском канале с ведущим Александром Невзоровым. Он довольно претенциозно определял жанр своей программы как «правда».

Иначе говоря, «киноправда» стала «телеправдой», отечественное телевидение, наконец, переключилось на актуальные репортажи и публицистику, что в восприятии зрителя вызывало эффект «ускорения времени» (который в «600 секундах» усиливался спецэффектом — обратным отсчетом времени на экране). Для эстетики сюжетов ряда выпусков обеих программ были характерны все те же апокалипсические «нотки», заимствованные из перестроечной документалистики. В особенности это справедливо для «600 секунд», в архиве которых со временем стало появляться всё больше и больше сюжетов с беспрецедентно откровенными натуралистическими сценами насилия и разрушения — пожары, гниющая пища, мёртвые дети, нагота, мат, — за что передача и сам Невзоров неоднократно подвергались критике. Так, сюжет о том, что пропадает мясо на мясозаводе, сопровождался показом туш животных крупным планом и людей в окровавленных фартуках, что в очередной раз подтверждает тезис — правда (т.е. взвешенное и по возможности полное освещение событий) в эпоху всеобщего кризиса уступила место тенденции к сенсационности. Все это уже в 1990-х открыло дорогу на отечественное телевидение эстетике трэша. С другой стороны, более умеренная программа «Взгляд» превратилась в один из символов перестройки. Она перевернула представление советских зрителей конца 1980-х о телевизионной журналистике и о подаче новостных материалов. Раскованные молодые ведущие в почти домашней одежде, прямой эфир, острые материалы, современные видеоклипы в качестве «музыкальных пауз» — всё это разительно отличалось от строго отрежиссированных и прошедших цензуру новостных программ Центрального телевидения, таких как программа «Время». Выпуски были в основном посвящены злободневным темам. В эфир приглашались политические деятели и известные в СССР люди. Программа пользовалась большой популярностью аудитории, широко обсуждалась общественностью и в СМИ.

В это время производство собственно фильмов, осмысляющих реальность, на телевидении практически прекратилось. В результате телевидение стало лишь средством доставки документального кино к зрителю. Возврат к ценностям репортажа произошел настолько стремительно, что не только полностью уничтожил традиционную эстетику документалистики

предшествующего периода, но и поставил под вопрос выживание самого телевизионного документального фильма в России как формы экранного искусства.

ВТОРОЙ ЭТАП РАСПАДА СОВЕТСКОГО МИРА (1991-1998): ТРАНСФОРМАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

Вслед за распадом СССР осенью-зимой 1991-92 г. структура Гостелерадио развалилась на несколько республиканских центров, в результате чего информационное пространство «метрополии» резко сузилось. На тот момент монополия телевидения в России принадлежала всего двум государственным компаниям (РТГРК «Останкино» и РТР), причем «Останкино» уже проходило процесс частичной приватизации. Концепция, предполагавшая совместное управление центральным телевидением силами СНГ, оказалась несостоятельной. Вместо этого российское телевидение из союзного стало национальным, подобно телевидениям других республик, составлявших СССР. Однако центростремительная структура деятельности московской студии оказалась неустранимой, поэтому РТГРК (переименованная в 1995 году в ОРТ) и в первые два десятилетия, следовавшие за распадом СССР, в значительной степени сохраняла признаки общесоюзного медиа, чему способствовала огромная русскоязычная аудитория за пределами Российской Федерации. На фоне затяжного экономического коллапса финансирование канала со стороны государства уменьшилось многократно, в результате чего он попал в полную зависимость от рекламных доходов и денег Б.Березовского, не заинтересованного в какой-либо серьезной творческой деятельности своего «карманного» СМИ, вынужденного служить его политическим интересам.

В мае 1991 года начал работать телеканал «Россия», принадлежащий Всероссийской государственной телерадиокомпания (более позднее наименование, в тот момент РТР). В отличие от ОРТ, в котором доля олигархического капитала достигла в конце десятилетия 50%, и который после убийства В.Листьева активизировал рекламную политику, ВГТРК, изначально заявленная именно как государственная компания, после событий 1993 года оказалась под полным контролем исполнительной власти. Как справедливо пишет Н.А.Голядкин, «раздираемый внутренними противоречиями, лишенный стабильного руководства,

он (канал — *Прим. авт.*) страдал от постоянного недофинансирования. Реклама не покрывала и десятой доли затрат»⁹⁶.

Едва ли можно говорить о том, какое из «зол» (в данном случае какая из двух претерпевающих кризис телекомпаний — ОРТ или ВГТРК) было меньшим. В итоге на долгие годы самостоятельное производство телевизионных документальных фильмов, бывшее ранее солидной сферой деятельности Гостелерадио, практически прекратилось. Интерес со стороны зрительской аудитории также стремительно падал — документальное кино потеряло былую привлекательность. В какой-то степени это было обусловлено изменением состава телеаудитории (или сменой ее интересов), а в какой-то — отсутствием ярких работ в жанре теледокументалистики. С появлением во второй половине 1990-х региональных коммерческих телекомпаний стала мигрировать и сама аудитория центральных каналов: «В центре и на местах аудитория государственного телевидения сокращалась под напором коммерческих конкурентов. Весной 1998 года на долю государственного сектора приходилось не более 20 процентов эфира»⁹⁷.

Разумеется, все вышесказанное не означает, что документалистика в стране исчезла как таковая. Производство документальных фильмов продолжалось, но оно шло радикально сниженными темпами и «в стол», причем в подавляющем большинстве случаев — на чистом энтузиазме. Система кинопроката была уничтожена под корень, а переродившееся телевидение практически отвернулось от отрасли, поэтому, пользуясь современной терминологией, можно говорить о том, что телевизионное документальное кино на несколько лет оказалось в «офф-лайне». Оно перестало быть частью системы информирования зрителя. Никто не мог предположить, что документальному кинематографу придется существовать на фоне настолько неблагоприятной экономической конъюнктуры. Лишь после становления фестивального движения в регионах самые лучшие образцы этой, зачастую кустарной, деятельности увидели свет. На конференции, состоявшейся в рамках пермского фестиваля неигрового кино «Флаэртиана», режиссер Павел Печенкин подвел итог эпохе забвения: «Сегодня в России по разным подсчетам находится «на полке»

⁹⁶ Голядкин Н.А. Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2001. С.121.

⁹⁷ Там же. С.122.

от 15 000 до 20 000 неигровых фильмов, снятых в нашей стране, о наших людях, наших проблемах»⁹⁸.

Несмотря на отсутствие настоящей поддержки со стороны телевизионных магнатов, путь на телевидение для многих деятелей отечественного документального кино все равно оставался единственным способом выживания, но уже не в качестве кинематографистов, а в качестве авторов телевизионных программ. А эстетика телевидения, причем именно эклектичного постсоветского телевидения со всеми его заимствованиями и самостоятельными поисками, стала определяющей в их творчестве, охватив и первое десятилетие XXI века, когда начался процесс возрождения телекинодокументалистики. Самый яркий пример – творчество режиссера Сергея Мирошниченко («Гибель Императора. Версии» (1989–1995), «Минута молчания» (1995), «Время великих обманов» (1996), «Рожденные в СССР» (1991–2006), «Русский крест» (2003–05) и др.). По мнению сценариста и преподавателя киноискусства Веры Мордвиновой, изложенному ею на фестивале «Соль земли» в Самаре, то состояние разрухи, в котором оказалось документальное кино в девяностые годы, не могло не отразиться и на его нынешнем дне. «Сегодня слишком уж робко ведется поиск новых форм кино, а на мышление авторов фильмов все большее влияние оказывает телевидение, которое в наши дни отнюдь не являет образец высокого вкуса»⁹⁹.

УВЕЛИЧЕНИЕ ОБЪЕМОВ РОССИЙСКОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ НА ТЕЛЕЭКРАНАХ В 2000-Х ГГ.

Так или иначе, но именно авторы телевизионных программ, впервые перешедшие к съемкам документальных фильмов либо ранее уже работавшие на этом поприще, сформировали облик современного телевизионно-документального фильма.

Ярким примером сотрудничества кинодокументалиста и нового российского телевидения явился проект (1994) «Реальное кино» Виталия Манского и Константина Эрнста, с которого фактически началось

⁹⁸ Печенкин П. Медиаобразование и документальное кино //Материалы теоретической конференции в рамках фестиваля Флаэртиана, 2004, Режим доступа <http://flahertiana.ru/2004/conferece/>.

⁹⁹ Фраза прозвучала в рамках пресс-конференции по поводу Всероссийского фестиваля документальных фильмов в Самаре, цитируется по статье «Когда фильм умнее автора» в журнале «Эксперт» №39, 6 октября 2008.

возрождение российской теледокументалистики. Проект рождался на стыке телевизионной передачи с места событий и сериала. Именно в рамках этого проекта на канале РТР состоялся показ документального цикла «Откройте, милиция» о трудовых буднях московского отделения милиции на ст. метро «Аэропорт», который критики позже отнесли к жанру *документального мыла (docu-soap)* по аналогии с «мыльными операми». Сам В.Манский, отвергая содержательное сходство своих «бытовых циклов» с сериалами, тем не менее, соглашался, что с производственной точки зрения документальные сериалы не только полностью аналогичны сериалам художественным, но и гораздо рентабельнее.

«По-моему, оно (название «docu-soap» буквально — «документальное мыло») не отвечает сути документальных сериалов, хоть и закреплено в мировой телевизионной практике. Что такое, собственно, soap? И что такое опера, чем она отличается от драматического спектакля? В =первуюочередьпереживомэмоций. Играначувствахзрителей—основной постулат «мыльных опер». В так называемых docu-soap нет этого переживания»¹⁰⁰. «Когда появилось коммерческое телевидение, произошел перекокс в сторону определенных «телепродуктов». Можно было закупить латиноамериканского «мыла», расставить по сетке вещания и ни о чем больше не беспокоиться. Но зритель очень быстро накушался «вторсырья» и потребовал, чтобы его герои заговорили на родном языке. Рынок ответил на этот запрос валом сериальной продукции. Потом зритель захотел увидеть на экране самого себя»¹⁰¹.

Спустя несколько лет В.Манский оформит свои представления о том, каким должна быть новая документалистика, в итоговый документ — манифест «Реальное кино»¹⁰². В очередной раз, эксплуатируя имя Дзиги Вертова и его «киноправду», манифест провозглашает свободу от сценария и моральных принципов, но, в отличие от концепции «чистого кадра» и других радикальных движений 1960-х гг., признает за документалистом право на создание художественного образа (при этом парадоксальным образом обличая «искусство»). Показательно, что «манифест» появился спустя более чем десятилетие работы его автора для телевидения, протекавшей если не в полностью ином направлении, то в достаточно отличном от заявленного в «манифесте». Таким образом, налицо конфликт коммерчески обусловленного (со стороны телевидения)

¹⁰⁰ Манский В., интервью журналу «Эксперт», №24 (331).

¹⁰¹ Манский В., материал доступен на <http://www.vertov.ru/news/7/>.

¹⁰² Манский В., Реальное кино (манифест) // «Искусство кино», №11, 2005.

заказа на создание стереотипного «документального мыла» и предельно абстрактных «высоких принципов», следовать которым, по крайней мере, на первом этапе (вос)становления телевизионной документалистики нет ни малейшей возможности. В.Манский как бы откладывает сам для себя возможность подлинной самореализации в идеалистическом царстве «чистого творчества», парадоксальным образом сочетая критику в адрес источников своего дохода с приписыванием себе (в данном случае вполне заслуженно) славы реаниматора телевизионной документалистики. Эта картина похожа на ту, которая наблюдалась в документальном кино «застоя», с той лишь разницей, что место партийного заказа занимает коммерческий заказ дирекции телеканала, на тот момент (середина-конец 1990-х) еще более чем аскетичный. Тот же В.Манский даже в 2002 году определяет средний бюджет документального фильма в 1/3 от польского и 1/10 от немецкого¹⁰³.

В действительности документалисты в странах Европы не строят иллюзий относительно своей зависимости от телевидения. «И сорок лет назад, и сейчас телевидение – основной инвестор и продюсер документального кино. До некоторой степени это всегда был неравный брак. Ведь телевидение может жить без документалистики, а документалистике без телевидения не жить»¹⁰⁴. В то же время авторы фильмов возлагают надежды на новые технические средства, которые в перспективе позволят изготовить и спродюсировать документальный фильм в одиночку, «словно написать книгу»¹⁰⁵.

И В.Манский, и его коллеги из более экономически благополучных стран так или иначе противопоставляют требования телевизионного формата свободному творчеству художника, фактически демонстрируя свою верность последнему в форме безжанрового «реального кино». Авторы «...протестуют против «правильного» телевидения. Документальное кино воспринимается как форма протеста против телевизионных клише и форматов.»¹⁰⁶. Однако таким взглядам недостает правильной «политэкономической» оценки ситуации в отрасли. В отличие от более взвешенной позиции западных документалистов, не знавших партийного контроля, для отечественных режиссеров вообще любая зависимость

¹⁰³ В. Манский, интервью журналу «Эксперт», № 24 (331).

¹⁰⁴ «В телевидении нет врожденного зла». Интервью с телевизионным журналистом Ником Фрейзером. // «Сеанс», №32.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же.

плоха по определению. Они стремятся избавиться от всех форм детерминизма – экономического и идеологического, – откровенно презируя собственную производственную и прокатную базу в лице телевидения за отсутствие вкуса. Можно сказать, что они пилят сук, на котором сидят, точнее, делают вид, что пилят. «Я думаю, наши телевизионщики в конце концов поймут, что некоторые телевизионные жанры опираются исключительно на язык документального кино. Это как в моде: существует прет-а-порте, одежда для массовой носки, и высокая мода»¹⁰⁷.

Такая претензия с точки зрения всей истории телевидения является не просто плохо обоснованной, но и в корне неверной, поскольку жанры телевизионных программ имеют свой собственный генезис, истоки которого восходят к раннему периоду становления ТВ, когда контакт последнего и кинодокументалистики еще не состоялся. Так, например, первое реалити-шоу «Скрытая камера» появилось на телевидении США в 1948 году, и само являлось развитием радиопередачи 1947 года «Скрытый микрофон», не имеющей никакого отношения к документальному кинематографу той эпохи. А такой жанр, как телевизионный сериал, стал органическим продолжением телеспектаклей, популярных в 1950-е гг. Во многих «мыльных операх», даже относительно современных, до сих пор наличествует тенденция к сохранению единства места и времени, почти полностью отсутствует монтаж и т.п. Таким образом, зависимость жанра *docu-soap* от его художественного «собрата» становится совершенно очевидной при обращении к истории форм экранного медиа. На этом фоне ни в коем случае нельзя обвинять телевидение в отсутствии жанровой самодостаточности, так как именно телевидение в 1990-х не только выжило, но и оказалось плодотворнее кинематографа в целом (об эстетических характеристиках «плодов» речь пока не идет), не говоря уже о документальном кинематографе.

Иначе говоря, в ключевой для телевизионной кинодокументалистики 1990-х годов фигуре Виталия Манского мы видим тот же поиск совершенной чистоты, который отличал киномодернистов 20-х и 60-х, но на этот раз его отрицания более очевидны и носят более «реакционный» характер. В частности, одно из требований, которое предъявлял В.Манский к своему идеалу, – это отсутствие закадрового текста. Тем самым провозглашался отход как от советского хроникального жанра, где закадровый текст очевидно доминировал, так и от комментируемых лент на тему истории XX века, составленных по «беспроегрешной» формуле (монтаж архива +

¹⁰⁷ Манский В., материал доступен на <http://www.vertov.ru/news/7/>.

интервью с участниками событий/экспертами + монтаж архива + интервью), получивших самое широкое распространение на российском телевидении с начала 2000-х гг.

Другим проектом В.Манского, по-настоящему уникальным для десятилетия 1990-х, стала акция (1996–1997) «Семейные хроники», включавшая в себя телевизионные промо-программы «Семейные хроники» и межпрограммную акцию «Частная хроника большой страны». В 1996 году проводился также Всероссийский кинофестиваль «Семейный киноархив». В ходе этих акций удалось собрать 5000 часов любительского киноматериала. Финалом проекта стал самодостаточный документальный фильм «Частные хроники. Монолог» (1999), полностью составленный из этого киноматериала, адаптированный для фестивальных показов и продаж на видеоносителях (для последних жанр фильма был заявлен как *авторский документальный видеоколлаж*). Фильм был продемонстрирован на «Кинотавре» (1999) и на кинофестивале в Торонто (2000) и собрал массу отзывов.

«Семейные хроники» были оценены как своего рода «семейный фотоальбом» второй половины XX века, подготовленный техническими средствами новейшего времени для зрителей века XXI-го, так называемый *интимный дневник эпохи high tech*¹⁰⁸. Для нашего исследования проект интересен, прежде всего, как чрезвычайно успешная попытка спасения (с использованием средств телевидения) киноматериала, который в противном случае навсегда канул бы в Лету, оказался бы на помойке. Эту опасность следовало понимать буквально, поскольку идея проекта родилась у В.Манского, когда в его руки попала 8 мм пленка со съемками сцен из жизни простой львовской семьи, случайно найденная на свалке: «...я вспомнил из рассказа приятеля, что эта плёнка была найдена на свалке, а значит, кто-то её выбросил. Я начал думать: что с этими людьми? Что с этими детьми? Что вообще могло случиться, чтобы эта часть их жизни была подвергнута уничтожению? И тут я подумал, что какая-то несправедливость в этом есть, и какое-то чувство дискомфорта у меня возникло»¹⁰⁹. Фактически речь шла о соединении реставрационных, архивных и монтажных работ, в ходе которых осуществлялась техническая смена носителя и синтез нового жанра «квазидокументального» фильма. При этом, по словам самого режиссера, он столкнулся с косностью

¹⁰⁸ Белопольская В. Нанук эпохи высоких технологий // «Искусство кино», № 2, 2000.

¹⁰⁹ Интервью В.Манского: <http://www.otkakva.ru/interview/mansky/index.htm>.

самих кинолюбителей, пытавшихся воспроизводить на 8 мм киноплёнке без звуковой дорожки официальные штампы современного им советского хроникального жанра¹¹⁰. В отличие от упомянутой выше поточной документальной продукции, появившейся в первое десятилетие XXI века, где при помощи современных средств цифрового монтажа соединяется зачастую случайный материал, сопоставленный лишь ассоциативно, данная лента представляет собой пример предельно точного подбора неотрежиссированных, спонтанных, «жизненных» сюжетов, склеенных с ювелирной точностью. В этом проекте, как нам видится, В.Манскому впервые вопреки собственным декларациям удалось использовать информационные возможности телевидения для реализации собственных творческих задач, поставить ТВ на службу *искусству* кино (несмотря на то, что именно искусство порицается «манифестом»), поэтому с учетом всей критики в адрес телевидения, прозвучавшей из уст режиссера, именно «Семейные хроники» следует считать его наибольшим успехом.

Суммируя все сказанное выше о несоответствии идеальной теории, отраженной в манифесте В.Манского, его же реальной производственной практике, режиссера можно назвать Дон Кихотом документализма, осознающим свое донкихотство. Режиссер учится принимать функциональные, эстетические и этические ограничения, налагаемые телевизионным форматом. На вопрос, как бы он снял фильм о закончившейся недавно иракской войне, режиссер ответил: «Зависит это от того, снимаю я для телевидения или делаю документальное кино. Любое телевидение — это инструмент пропаганды. Эта его функция лидирует с большим отрывом»¹¹¹.

Имеет В.Манский и сформировавшееся представление об эстетике телевизионного фильма: «Документальное кино рассчитано на вдумчивого, умного зрителя. Телевидение требует более упрощенных форм. Поэтому в телевизионном фильме не должно быть никаких длиннот, ассоциативных рядов, чересчур сложных образов. Все должно быть предельно понятно. То, что на телевидении называют документальным кино, им, по сути, не является. Это некий отдельный жанр, лишь использующий схожие приемы. В упрощенном варианте. Чтобы увидеть механизм упрощения метода, сначала надо понять его чистовой вариант»¹¹².

¹¹⁰ Интервью В.Манского: <http://www.otkakwa.ru/interview/mansky/index.htm>.

¹¹¹ «Документальное кино это высшая математика». Интервью для российской службы ВВС, 29 апреля 2003.

¹¹² Манский В., материал доступен на <http://www.vertov.ru/news/7/>.

В 1999 году благодаря усилиям В.Манского на телеканале РТР появляется отдел документальных фильмов, который режиссер сразу же возглавляет. С этого времени российское документальное кино действительно возвращается на российское телевидение. Благодаря выходу документального кино в по-настоящему публичное пространство процесс его повторного признания происходил так быстро, что уже в следующем, 2000 году, на митинге кинематографистов в защиту Госкино тогдашний министр культуры Михаил Швыдкой счел возможным назвать документалистов *государственным регистратором жизни страны*¹¹³, при том что целое десятилетие государство не выделяло на документальное кино почти никаких средств. Митинг стал началом выхода Госкино из затяжного кризиса. С началом нового десятилетия в российской документалистике наступает совершенно новая эпоха, которая продолжается и сегодня.

Однако перемены были осознаны не сразу. Еще в 2002/03 гг. нередко были высказывания тележурналистов о том, что «неигровое кино безнадежно устарело, что его вытеснили новые телевизионные жанры, менее затратные в плане производства, более легкие для зрительского восприятия и привлекательные для рекламодателей»¹¹⁴.

Постоянное производство документальных фильмов, как утверждает бывший руководитель службы документального кино телеканала «Россия» Сергей Алексеев, на телеканале началось в 2000 году, но постоянное место в эфире они заняли только с осени 2003 года. Настоящий «бум документального кино» на российском телевидении принято относить к 2005 году. Именно так говорит Сергей Алексеев в одном из интервью в конце 2007 года: «Те, кто считает, что на телевидении бум документального кино, припозднились года на два. Тогда это было очень важно, прежде всего, для зрителя, потому, что кто-то уже успел забыть, что такое хорошее документальное кино, а кто-то не знал этого вовсе – я имею в виду молодое поколение. Документальные фильмы на всех федеральных каналах встречались зрителями с большим интересом, если верить социологам»¹¹⁵. Однако начался «бум» несколько раньше: сначала появились телевизионные программы, реконструирующие и объясняющие самые громкие преступления

¹¹³ Госкино: хроника широко объявленной смерти. Обзор. // «Кинопроцесс», № 9. Режим доступа: <http://www.film.ru/article.asp?ID=1709>.

¹¹⁴ Газета «Личное дело», №6, 2006, г. Пермь (о фестивале «Флаэртиана»).

¹¹⁵ <http://www.ovideo.ru/news/shownews.php3?num=3704>.

и аферы века, затем исторические циклы – которые, правда, были отодвинуты в эфире далеко за полночь. Зрительский интерес ко всем перечисленным проектам предопределил «второе пришествие» документального кино.

Это было зафиксировано в исследованиях Аналитического центра Видео Интернешнл¹¹⁶ и ВЦИОМ¹¹⁷ и подтверждено на заседании Круглого стола «Документальное телевизионное кино: проблемы, тенденции и перспективы», проведенного в Федеральном агентстве по печати и массовым коммуникациям 11 декабря 2008 г.

Как некое подтверждение этого в ноябре 2005 года российская компания «АртМедиаГрупп» запустила канал «24.ДОК». Этот канал входит в базовый расширенный пакет компании «НТВ +», Национальные кабельные сети и сеть компании АКАДО. Он стал первым в России эфирным каналом документального кино. Тематика канала делится на рубрики «Наше общество», «Наша география», «Наша культура», «Наша наука», «Наши архивы», «Наше документальное кино» и «Мир о нас». Российские документальные фильмы и телепрограммы составляют на канале 85%, остальное время занимают фильмы о России лучших иностранных документалистов. За годы своего существования «24.ДОК» успешно заявил о себе: он транслируется, помимо спутника, по кабельным сетям России и стран бывшего СССР с общим количеством подписчиков на февраль 2008 года свыше 1 миллиона человек. Уже в декабре 2006 автор и ведущий программы «Документальная камера» на телеканале «Культура» киновед и кинокритик Андрей Шемякин говорил: «Сейчас ситуация с документальным кино гораздо лучше, чем несколько лет назад, когда не было DVD. А когда некоторые фильмы стали показывать на телевидении, то даже продюсеры поняли, что есть смысл снимать документальное кино. Совсем недавно появление одного документального фильма на телеэкране было событием. Сейчас мы жалуемся, что канал «Культура» показывает мало документальных фильмов. А несколько лет назад не было и канала «Культура»...»¹¹⁸.

¹¹⁶ Годовые отчеты телевидения в России 2001-2006гг. // Аналитический центр Видео Интернешнл. Электрон. дан. Режим доступа: <http://www.acvi.ru/acvi.exe/lib?id=99>.

¹¹⁷ Роль российского телевидения в жизни общества. Исследование // Всероссийский Центр Изучения Общественного Мнения. Электрон. дан. М., 2006. Режим доступа: http://wciom.ru/po_cache/arkhiv/tematicheskii-arkhiv/item/single/3318.html.

¹¹⁸ «Парламентская газета», №213, 19 декабря 2006.

Данные исследования, проведенного агентством «Медиа Сервис Видео Интернэшнл» в 2006 году, удивили многих: выяснилось, что документальные фильмы обладают самым высоким рейтинговым потенциалом после игрового кино и новостей.

В 2006 году появилась информация о большом проекте ВГТРК – первом с начала 1990-х годов телевизионном проекте, предполагающим активное создание неигрового кино в регионах: «В региональные ГТРК уже направлено предложение представить творческие заявки, связанные с производством документальных фильмов. ВГТРК обещает профинансировать наиболее интересные из них и гарантирует показ созданных фильмов на одном из центральных каналов, таких как «РТР», «Культура» и «Спорт». Но и это еще не все: кино, произведенное региональными ГТРК, войдет в программу специального фестиваля, а если весь проект окажется успешным, то следующий фестиваль пройдет в том городе, где был создан предыдущий фильм-победитель»¹¹⁹.

Результатом этого стало появление на телеканале «Россия» публицистического проекта-передачи «Вся Россия», авторы которой называют всю продукцию «человеческой документалистикой». Эта передача призвана заполнить нишу, связанную с полным отсутствием на современном телевидении этнографических документальных фильмов.

Итак, с 2005 года документальное кино начало триумфальное возвращение на телеэкраны – для этого имелись социальные и экономические причины. Виталий Манский писал: «Когда в 1994 году мы запускали с Константином Эрнстом проект «Реальное кино», он мне сказал: «Я делаю это для того, чтобы мне потом памятник поставили». Сегодня на Первом канале – самый большой документальный блок. Зрители за него проголосовали рейтингами. И теперь, когда телевизионные начальники садятся за свои «Библии» с цифрами и сметами, они видят, что допустим, производство игрового сериала обходится в 180 тысяч долларов за серию, и собирает долю зрительской аудитории – 28%, а у документального фильма, сделанного всего за 15 тысяч долларов, доля – 24%. Выгода очевидна. Она и объясняет бум документального кино»¹²⁰.

¹¹⁹ Интервью А. Балуева «Документальное кино не умрет» //газета «Личное дело» №6(105) июнь 2006, электронный вариант доступен по адресу <http://www.prpc.ru/gazeta/105/cinema.shtml>.

¹²⁰ Манский В.Интервью. Электрон. дан. Режим доступа: <http://gazeta.gmedia.kz/pavlodar/modules/smartsection/item.php?itemid=259>.

Казалось бы, перед документалистами открываются прекрасные перспективы: телевизионные каналы дают заказ, деньги и показы. Однако камнем преткновения для кинодокументалистов оказался пресловутый телеформат. Заказчики подстраиваются под «мнения телезрителей» — то есть рейтинги. А результаты рейтингов говорят о том, что зрители, к сожалению, еще не готовы к восприятию «неформатного» документального кино.

В последнее время в апогее «бума» один из создавших его, В.Манский, спешит откреститься от документального телекино, признаваясь в интервью: «Я соглашался говорить форматно, потому что главным в этом словосочетании оставалось слово «говорить», — объясняет он. — «А когда сейчас нужно форматно «молчать», тогда это вообще теряет всякий смысл. <...> Чтобы было понятно: я считаю, что ТВ действительно должно делать форматное кино, потому что это способ заработать аудиторию, продать продукт, ведь ТВ — это участник рынка. Но я считаю, что упаковывать нужно конфеты, а не дерьмо. Здесь же фильмы, которые в большинстве случаев вообще бессмысленны. При этом телевизионная документалистика становится все профессиональней... Она, прежде всего, не является документалистикой. Дело в том, что когда я пришел на ТВ, я понимал, что оно существует по другим законам, я понимаю, что такое форматное ТВ, и я работал в этих рамках. Но прекратил все это, потому что понял всю бессмысленность этого занятия. В телевизоре ничего нельзя сказать, у телевидения окончательно поменялись задачи»¹²¹.

К 2008 году российские документальные фильмы вышли на уровень международного телевидения: по «Discovery Channel» были показаны восемь короткометражных фильмов российских документалистов. Их героями стали космонавт Г.М.Гречко; мультипликатор О.Куваев (создатель Масяни); сотрудница «Мосфильма» Фаина, создающая звуки за кадром; летчица Светлана Капанина; доктор физико-математических наук Василий Железняков, применявший свои аналитические способности для игры в казино; Владимир Боруменский, создавший уникальный подводный музей; Михаил Пучков, построивший собственную подводную лодку, способную преодолевать немалые расстояния. Ролик о Московском метрополитене снял режиссер Алексей Ханютин.

Телеканал «Россия» объявлял 2008 год «сезоном документального кино», пообещав зрителям 150 «реальных блокбастеров», построенных

¹²¹ В.Манский.«Предложат стать кардиналом — откажусь» // «Искусство кино», №10 за 2008 г.

на уникальной хронике, рассказывающих о белых пятнах в истории вооруженных сил и секретных служб, раскрывающих закулисные игры отечественных политиков и их частную жизнь¹²².

Первый канал не давал таких громких обещаний, однако было известно о решении руководства канала «превзойти» «Россию» и запустить в производство 230 (!) документальных фильмов. Также Первый канал начал «документальную экспансию» в области интернет-вещания: в феврале 2008 года заработал «Первый документальный канал». Показательно, что это не телевизионный канал, а круглосуточное интернет-телевидение, смотреть его можно на официальном сайте Первого канала. Среди тем нового интернет-канала значительное место занимают криминал, светские скандалы, «нравы нашего времени», истории из жизни «гламурных персонажей» и всякого рода оккультизм. Вскоре примеру Первого последовал телеканал «Россия», и сегодня на сайте канала выложены практически все документальные фильмы, созданные для эфира «России».

Как уже говорилось, все существующие произведения отражают определённые условия, участвуя при этом в формировании определения понятия жанра. В период становления и стабилизации российского телевидения, работающего по коммерческой модели, современные документальные произведения приобрели ряд характерных признаков, обусловленных изменениями в социальной (общественной) среде, изменениями в области производственной техники. Изменилась связанная этими двумя факторами, но не полностью подчиненная им философско-эстетическая парадигма – иначе говоря, представления общества о прекрасном и полезном. Как и предыдущие стадии развития документалистики, современная генерация имеет свои особенности.

Эстетические черты современного российского телевидения пока видны лишь в самых общих чертах. Ещё менее понятны черты эстетики документального телекино, которому приходится отвечать требованиям сразу двух сфер искусства и двух видов медиа: продюсерского телевидения и прокатного документального кинематографа.

Важно отметить, что после «затишья» произошло любопытное событие: режиссеры документальных фильмов практически перестали относить себя к «авторам телефильмов» и «авторам кинофильмов», а

¹²² См. материалы сайта <http://www.verto.ru/news/7/>.

руководители каналов упраздняют некогда обязательное «теле» перед корнем «фильм». Сейчас мало кто, кроме специалиста, может перечислить какие-либо неперенные отличительные особенности кино- от телефильма. Во многом причиной этого послужило развитие техники: телевизионные и прокатные фильмы делаются на одном оборудовании и практически с одинаковой скоростью; фильмы, снятые на киноплёнку, автоматически получают статус «элитарных», где ради сохранения классической эстетики авторы могут пойти на связанные с использованием киноплёнки трудности и расходы.

Маркетинговые исследования и составляемые телеканалами систематические каталоги, отражающие рейтинги передач (и, соответственно, зрительские предпочтения), формируются по содержательному принципу (о чем этот фильм), причем границы категорий представляются довольно размытыми. К примеру, не сразу можно понять, почему фильм «Борис Ельцин. Человек, который изменил мир» относится к фильмам «о политике», а не к «фильмам исторической тематики» или к «фильмам о знаменитостях».

Начиная с 2005–2006 гг., объёмы эфирного времени, занимаемого неигровым кино, на главных федеральных каналах увеличились в три раза. Как уже неоднократно упоминалось, «по самым скромным подсчётам телевидение выпускает в год не менее 500 документальных фильмов, и теперь документалистика в прайме бывает лидером показа»¹²³. Но главные споры вызывает не отсутствие твердых представлений о жанрах, а стилистика, в которой создаются многие документальные линейки каналов.

¹²³ Любим мы уже давно документальное кино! Интервью с О. Вольновым и С. Алексеевым // «Телесемь», 2006, № 41. С. 23–26.

ПРЕОБЛАДАЮЩИЕ ЖАНРЫ СОВРЕМЕННОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Что представляет собой документальное телевизионное кино на современном этапе? Несмотря на увеличение количества документальных фильмов, ярких работ среди них чрезвычайно мало. Неоднократно также отмечается однообразность документальной телепродукции. Причину этого ищут... в зрителе. Можно согласиться с Григорием Либергалом – продюсером, членом Правления Гильдии неигрового кино и телевидения: «Зрители делятся на три категории. Первая – это пожилые люди, у которых с советских времен сохранилась привычка смотреть качественное неигровое кино по ТВ. В силу объективных причин этих людей становится все меньше. Вторая – это люди средних лет, которые воспитаны на новой желтой документалистике. Именно они смотрят бесконечные истории про романы, разводы и аборты наших звезд эстрады и актрис. Другой документалистики они не ведают. Но есть и третий тип зрителя. Это те, кто смотрит хорошее документальное кино. Поклонники нон-фикшн. Эти жанры в неигровом кино представлены не менее широко, чем в литературе. Беда в том, что наше телевидение ориентируется на зрителей второй категории, и отсюда – отсутствие жанрового разнообразия»¹²⁴.

Произведения постсоветского документального телевизионного кино за редкими исключениями можно отнести к трем жанрам.

1. Фильмы-«расследования»

Интерес к подобным фильмам, скорее всего, сформировался как реакция на советскую политику замалчивания и возник одновременно с началом «гласности», а затем распадом Советского Союза, открыти-

¹²⁴ «Интерес к документальному кино возникает там, где есть необходимость осмысления жизни». Интервью с Г. Либергалом. // «Время новостей», № 126 от 19. 07. 2007.

ем архивов для широкого доступа и многочисленными «разоблачениями подоплеки» как политических, так и исторических событий. Соответственно этому эта группа делится на две части: расследования современных событий и исторические расследования. Авторы первого типа расследований в основном интересуются случаями преступления: криминальными или политическими. В этом жанре, например, выполнены циклы «Лубянка», «Кремль-9». Однако криминальные разборы начинают приедаться зрителю, а к тому же в период экономического подъема 1999-2008 гг. телевидение делает ставку на формирование положительного образа действительности, долженствующего подстегнуть экономическую активность зрителя-потребителя. «Романтика большой дороги» и кровавых денег ушла с экранов — уступив место развлекательному вектору развития телевидения и сопутствующему образу «легкой жизни и легких денег».

Зато исторические расследования не теряют своей популярности. Разоблачения исторических мифов и нагромождение новых составляют существенную часть телевизионной документалистики или того, что за нее выдается. Типичные представители такого жанра — документальные «Намедни» Леонида Парфенова (и его последующие фильмы о русско-турецкой и Крымской войнах) и «Исторические хроники» Николая Сванидзе. «Намедни» выполнены во взрослом варианте стилистики «учить, играя» и изобилуют казусами и гэггами содержательного и технического характера, а «Исторические хроники» отличаются большей академичностью. Оба цикла не могут быть в полной мере отнесены к документальным телефильмам и скорее держатся в шатком положении: уже не передача, но ещё не фильм. Хотя применительно к «Историческим хроникам», это утверждение не столь категорично: оно базируется главным образом на излишнем, пожалуй, даже слишком навязчивом присутствии ведущего в кадре.

Одной из важнейших проблем фильмов этого типа является возможность фальсификации истории. Оказавшись в руках малообразованных, а иногда просто ничего не знавших о событиях, о которых пойдёт речь в фильме, и плохо изучивших материал авторов и продюсеров, факты истории бывают или перевернуты или, что, на наш взгляд, ещё хуже, тенденциозно изложены в угоду заранее придуманной версии. Ярчайшим примером является фильм Первого канала «Григорий Распутин. Ловушка для Антихриста» (2005), где режиссер В. Мирзоян, не задумываясь, использует хронику НЭПа для иллюстрации событий 1916 года, вводит актёров,

изображающих историков, и не дает себе труда объяснить зрителю, что это актёры, в то время как они безапелляционно выдвигают в кадре весьма сомнительные инепроверенные версии. Всё это (и многое другое, лежащее за границами истинно документальных методов) делается для подтверждения абсолютнопорочной идеи о том, что группа гомосексуалистов, наймитов иностранных держав, убила святого русского мужика.

Автором данного исследования в качестве сценариста и режиссера за годы работы на телевидении было сделано более 50 документальных телефильмов. При написании этой работы было принято принципиальное решение не анализировать эти фильмы и не приводить примеры из собственного творчества. Причины принятия подобного решения находятся за рамками исследования, однако, говоря об исторических фильмах-расследованиях, не удастся удержаться от соблазна нарушить взятые на себя обязательства и подобный пример привести. Именно в описываемое время (2002-2008 гг.) автором было сделано несколько фильмов, раскрывающих неизвестные страницы советской истории: «Случайный заговор», «Тегеранское застолье», 3 фильма «Дуэль разведок. Россия-Великобритания» (телеканал «Россия»), «Седьмая чаша», «Мифы и легенды о Ленине», «Убить Сталина. Операция “Тарантелла”» (телеканал ТВ Центр) и др. История их создания очень типична для современного телевидения. Темы фильмов практически во всех случаях были предложены продюсерами каналов (за исключением «Тарантеллы» и «Седьмой чаши», но в обоих случаях заявки пролежали на канале более трех лет, пока дождались своего часа). Продюсеры постоянно контролировали создание фильма на всех этапах производства. Относясь к поколению режиссеров, чьи эстетические пристрастия сформировались в 60-е-70-е годы, автор придерживается (возможно, и устаревшего) академического взгляда на художественное решение фильма, и выполнять поставленные задачи было непросто. При этом главная проблема состояла не в следовании или отрицании тех или иных требований, связанных с формальным решением. Методы рассказа, диктуемые «форматом», – стиль и ритм монтажа, изобразительные приёмы и т.п. – это чисто внешняя, хотя и важная часть требований. С ними в большинстве случаев согласиться было возможно. Но одним из главных убеждений автора является верность исторической правде вне зависимости от желаний заказчиков скрыть или придумать что-то ради привлечения наибольшего числа зрителей. А со стороны представителей каналов нередко встречается

ся стремление пренебречь правдой ради большей привлекательности. Нельзя не отметить, что эти пожелания большей «развлекательности» и «легкости» усугублялись с годами: если «Случайный заговор» и «Тегеранское застолье» в 2002 г. подверглись лишь незначительной переделке, то в 2007 г. автору пришлось просто принять решение о невозможности продолжать работу над фильмом «Операция «Тарантелла» из-за требований продюсера добавить в рассказ события, которых в действительности не было. Кстати, его эфирное название «Убить Сталина. Операция Тарантелла» в этом отношении крайне характерно – в название для привлечения зрительского внимания вынесена одна, на самом деле самая незначительная история, связанная с героями фильма.

Некоторой «группой в группе» исторических расследований являются фильмы о «вождях» от императорских до брежневских времен: отчасти они представляют собой историческое расследование (в большинстве случаев содержат в себе некую детективную составляющую), а отчасти – портреты: ещё одну неизменную составляющую жанровой палитры документального телекино. «Детективность» расследования непременно задается самим названием: в качестве доказательства этого тезиса достаточно привести подборку названий фильмов: «Убийство на Кутузовском. Зоя Федорова», «Смерть кулинара. Вильям Похлебкин», «Александр Башлачев. Смертельный полет», «Владимир Высоцкий. Смерть поэта», «Контракт со смертью. Рудольф Нуриев», «Роман со смертью. Валентина Малявина», «Убийство по законам жанра. Михаил Круг», «Бомба для певца. Владимир Мигуля», «Александр Кайдановский. Трагедия Сталкера», «Американская трагедия. Александр Довженко», «Двойная жизнь Георгия Буркова», «Жизнь после славы. Валентина Леонтьева», «Пять предсмертных записок. Маршал Ахромеев», «Андрей Миронов и его женщины».

Отдельное место среди этих фильмов занимает цикл «Гении и злодеи», где расследуются не преступления, а неоцененные заслуги известных людей прошлого.

Фильм о Тихоне (Шевкунова) «Византийский урок» – пример того, как расследование якобы прошлого превращается в идеологическое послание для настоящего, – в этом направлении, пожалуй, стоит ждать новых фильмов с еще более жестко обозначенными идеологическими позициями.

2. Фильмы-портреты (фильмы-биографии)

Этой группе можно дать подзаголовок «Жизнь замечательных людей». Их герои почти всегда те или иные знаменитости: актеры, политики и прочие публичные деятели. Среди этих фильмов-портретов практически не бывает ярких работ, хотя их количество в эфире устойчиво растет. В последние годы телевидение решилось показывать фильмы про известных ученых, при этом высвечиваются не столько их открытия, сколько скандалы их личной жизни (если скандалов не было, они изобретаются).

Заместитель Генерального директора Первого канала Олег Вольнов отвечает на вопрос корреспондента «Российской газеты» об однообразии фильмов-портретов. «РГ: На Первом канале очень много фильмов посвященных любимым артистам, часто уже умершим. Часто их показывают к дате, к юбилею. Когда смотришь со стороны, кажется, что эти фильмы будто делаются по одному трафарету. **Вольнов:** Хочу вам сказать одну простую вещь: одна человеческая жизнь похожа на другую, в общем и целом. Человек рождается, и потом он умирает»¹²⁵.

Приводятся разные аргументы, как считать идущие в сегодняшнем эфире «телепортреты» — документальными фильмами или тематическими передачами (в ряде случаев, циклами фильмов или же регулярной передачей). В основном фильмы-портреты создают галерею живущих в мире шоу-бизнеса, политики или баснословного богатства людей, якобы репрезентующих собой все общество. Эта галерея занимает существенное место в мифологической системе современных российских СМИ. Впрочем, бывают и фильмы о знаменитостях локального масштаба — обычно это остросоциальные эссе с чертами «желтой прессы». В качестве примера можно назвать фильм-призер ТЭФИ'08 «Продавец крови» журналистки Елены Погребижской — и последовавший за ним «Доктор Лиза» (приз ТЭФИ'09) — о сотруднице хосписа, которая занимается лечением людей, оказавшихся на дне общества. К этому же подвиду жанра тяготеют и фильмы, сделанные в стилистике «реального кино». В эфире нет документальных телепортретов, посвященных представителям новых профессий, новых сословий или приверженцам нового образа мыслей, если рассказ об их героях не связан с конфликтами жизни и смерти или нарушением закона. В эфире невозможно найти фильм-портрет школьной учительницы,

¹²⁵ «Диана», «Светлана», «Галина» и Олег // «Российская газета», 2 октября 2008 года, электронный вариант доступен по адресу <http://www.rg.ru/2008/10/02/znamenitosti.html>.

среднего инженера, системного администратора – фольклорного героя современной России – и т.д. Недостаток в современном эфире ярких и в то же время жизнеутверждающих фильмов-портретов простых современников, обобщенных образов жителей страны – или, как говорится, «лиц страны» — сделанных с наблюдательностью и рассудительностью, виден даже без специального исследования. Разумеется, это легко объясняется рейтинговыми целями производителя: фильм о знаменитости, заслужившей доверие зрителя, даст гарантированный рейтинг – в отличие от фильма о новом, неизвестном человеке. Кредо подобного подхода сформулировано бывшим руководителем Службы документального кино телеканала «Россия» Сергеем Алексеевым в интервью газете «Известия»: «История простого человека зрителю не интересна»¹²⁶.

Некоторым особняком в ряду фильмов-биографий стоят фильмы-мемуары. Наиболее яркие примеры, находящиеся в определенном смысле на противоположных полюсах, – фильмы «Подстрочник» (рассказ Лилианны Лунгиной, телеканал «Россия») и «Светлана» (фильм о Светлане Аллилуевой, Первый канал). Традиционным решением для них следует считать синхронное интервью с перебивками подлинного документального материала (Лунгина) и художественной реконструкции («Светлана»), которую часто герой сам комментирует за кадром.

3. Научно-популярные фильмы

С научно-популярными фильмами в полном смысле этого слова – то есть с фильмами, описывающими и пропагандирующими научные идеи, открытия, научный подход и т.д., – современные документальные фильмы, именующиеся научно-популярными, роднят лишь стилистические особенности повествования: информационность, аналитичность, публицистичность и реферативность. В остальном подавляющее большинство этих фильмов далеки от науки и создают у зрителя скорее неоязыческое, нежели научное представление о мире. Достаточным аргументом в пользу этого будет уже то, что темы фильмов обычно – нераскрытые тайны природы, а резюме чаще всего однообразны и сводятся к ее непознаваемости. Показываемое обильно мистифицируется. Характерным примером этого жанра являются фильмы «Великая тайна воды» (телеканал «Россия») и

¹²⁶ С.Алексеев: Интервью // «Известия», 28 ноября 2007 года.

«Плесень» (Первый канал), сделанные по всем канонам зарубежного научно-популярного кино, но содержательно и фактологически не выдерживающие никакой критики. И, несмотря на то, что фильм «Великая тайна воды» получил три премии «ТЭФИ'06» (в номинациях «Документальный фильм», «Режиссер телевизионного документального фильма/сериала», «Оператор телевизионного документального фильма/сериала» — причем последняя получена совершенно справедливо), оба фильма взбудоражили общество не только по причине очевидной антинаучности высказанных в фильме утверждений, но и своим отношением к научным авторитетам. Академик Э.П.Кругляков говорит следующее: «Фильм возмутил научную общественность. Правда, есть “учёные”, которые осознали, что на науке много не заработаешь, зато на обмане людей можно делать большие деньги. Подобных перевёртышей в науке мало. Но именно они собраны в фильме. Нелишне повторить, что исключением среди них является лауреат Нобелевской премии Курт Вютрих, который сообщил мне, что российские телевизионщики снимали в США его рассказ о воде целый час. Однако в фильм включили лишь три малозначительных фрагмента по 20 секунд. Его рассказ мастеров обмана мало интересовал. Им было важно назвать в этом пасквиле имя крупного уважаемого учёного»¹²⁷.

Очевидно, что вышеупомянутые фильмы, хоть и являются наиболее крупными научно-популярными документальными телепроектами первого десятилетия XXI века, имеют высокие рейтинговые показатели (результаты «Плесени», показанной воскресным вечером 1 февраля 2009 года, составили: доля 33,7% и рейтинг 14,2%), не служат достойными примерами научно-популярного кино и подрывают в глазах зрителя и без того неуверенную репутацию последнего. Резюмируя, можно сказать, что термин «научно-популярный» претерпел обращение значения: от значения «популяризации науки» перешел к значению «научообразности популизма». Впрочем, специализированные круги уже начали официально формировать отрицательную репутацию подобных «научно-популярных» подделок — накануне церемонии награждения победителей Национального телевизионного конкурса «ТЭФИ '09» «Клуб телепрессы» присудил фильмам «Плесень» («Первый канал»), «Мясо»

¹²⁷ Академик Э.П.Кругляков. Лженаука — путь в Средневековье. // Бюллетень № 2 «В защиту науки». М.: Наука, 2006. С. 32.

(«НТВ»), «Обвиняется Чарльз Дарвин» (телеканал «Россия») победу в номинации «Антисобытие» с формулировкой «За агрессивную развлекательную антинаучность»¹²⁸.

Преобладание исторической темы, жанров биографии и исторического расследования в отечественной экранной документалистике заставляет вспомнить определение памяти, данное английским психиатром и специалистом по кибернетике Уильямом Эшби:

- для наблюдателя, который имеет всю необходимую информацию о системе, нет необходимости обращаться к прошлому и, следовательно, нет необходимости в памяти;
- конструкт «память» используется наблюдателем для того, чтобы заполнить пустоту, появляющуюся из-за невозможности полного наблюдения системы;
- чем меньше переменных доступны для наблюдателя, тем больше он вынужден считаться с влиянием прошлого на поведение системы¹²⁹.

Таким образом, преобладание исторических и прочих тем, связанных с прошлым, подтверждают «диагноз», данный документальному телекино В.Манским: авторы и заказчики документального телекино недостаточно ясно представляют себе современную Россию в целом — и даже не пытаются самостоятельно создать такое представление и на его основе интерпретировать реальность. Что, в свою очередь, лишает телевизионную документалистику её основной черты: импровизационности, непосредственного соприкосновения с реальностью во всей её непредсказуемости. Сегодняшнее телевидение в целом и документальное кино в частности как никогда далеко от характеристики, которую ранние критики считали его родовой чертой: симульганности, хотя бы условной одновременности происходящего, сиюминутности и информирования зрителей о современной реальности. Документальное кино перестало быть «окном в мир»: полностью оставив эту функцию выпускам новостей, оно стало «окном в прошлое». Это уже не «глобальная деревня» М.Маклюэна, а «глобальный монолог памяти», в котором на разные голоса рассказывают об общих или частных событиях. Осталось отнять у современного телевидения эту память — и оно окончательно впадет в старческий маразм безостановочного бездумного развлечения.

¹²⁸ Данные с официального сайта Фонда Академии Российского Телевидения. Режим доступа: http://tefi.ru/ru/news_arch/index.php?id14=639.

¹²⁹ Уильям Росс Эшби. Введение в кибернетику. М.: «Иностранная литература», 1959. С. 164–170.

Желание избежать провала, заранее просчитать возможный успех проекта, подстраховаться заставляет заказчиков подходить к документальному кино почти как к игровому. Уже приступая к фильму, автор должен знать, с каким материалом он работает; он обзорно знаком с существующим на этот счет зрительским мнением и возможностями манипулирования, в большинстве случаев знаком с объемом и содержанием существующего хроникального материала и готов к досъемкам синхронов, уже приблизительно предугадывая результаты интервью. Никаких неожиданностей, никакого риска.

К примеру, о фильме-биографии заранее известно, что это именно биография, причем биография лица, которое в течение многих лет было на виду у всей страны (как мы уже говорили, современное телевидение лишь в очень редких случаях интересуется биографиями малоизвестных людей). Приступая к фильму, автор знаком с судьбой своего героя и может лишь выбирать, что сделать основным конфликтом фильма по аналогии с игровым кино: двойную ли жизнь, несчастную страсть, тайну, которую герой пронесит через всю жизнь, или его неиссякаемый оптимизм.

«ДОКУДРАМА» – НОВЫЙ ЖАНР?

Говоря о сегодняшнем документальном телевидении, нельзя пройти мимо такого явления, как докудрама. У отечественной докудраны, по сути, нет традиции, хотя есть два источника происхождения.

На западном телевидении этот жанр имеет богатую историю. Пионером докудраны считается режиссер Питер Уоткинс (Peter Watkins), помощник редактора, а затем режиссер документального отдела на телеканале ВВС в начале 1960-х годов. Большинство фильмов, созданных при его участии, были одновременно документальными фильмами и игровыми, решенными в документальной технике. Последнее обосновано тем, что чаще всего его фильмы посвящены событиям историческим или возможным в ближайшем будущем. П.Уоткинс представлял это так, как если бы современные ему репортеры брали интервью у непосредственных участников событий. Таким остроумным подходом П.Уоткинс добился значительного увеличения аудитории исторических и научно-популярных документальных фильмов: журналистская манера подачи материала соответствовала зрительской установке и в результате давала эффект, который телекритики называли «эффектом присутствия», и одновременно актуализировала исторические события в сознании зрителя. Иначе говоря, фильмы были выполнены в формате «горячих новостей».

Первым полнометражным фильмом такого рода стал Culloden, повествующий о восстании якобитов в 1745 году и стилизованный под репортажи о войне во Вьетнаме. Под впечатлением от размаха и новизны формы критика шумно приветствовала прежде неизвестного режиссера, и руководство ВВС поручило ему следующий амбициозный проект – «The War Game», докудраму о ядерной войне. Этот фильм получил «Оскар»

(Academy Award for Documentary Feature, 1965), а затем был запрещен к показу и впервые прошел в эфире только 31 июля 1985 года.

Работать в созданном П. Уоткинсом жанре продолжили молодые британские режиссеры левых взглядов, самым заметным из которых стал Кен Лоуч. Ярким примером такой «социальной докудрамы» стал один из самых известных художественно-документальных фильмов середины 1960-х «Кэти, вернись домой» («Cathy Come Home», Ken Louch) о положении бездомных в Англии. Сценарист Джереми Санфорд взял за основу историю своей близкой знакомой, которую выселяли из дома и лишали родительских прав, провел подробное исследование ее жизни и жизни людей, оказавшихся в сходных ситуациях, и написал окончательный вариант сценария в драматической форме. На вопрос, почему вместо документальной съемки он выбрал драматический сюжет и актеров, Д. Санфорд ответил так: «Человек в несчастье не очень разговорчив. При живых съемках можно поймать эмоциональные вспышки, но на них не построишь весь фильм. Артисты, имея в руках сценарий, не сталкиваются с этой проблемой. Кроме того, в то время съемки в ночлежках были запрещены. Даже если бы мне разрешили войти внутрь и снять фильм, я не смог бы в полной мере отразить реальное эмоциональное состояние находившихся там людей. Я увидел все это в форме пьесы — ситуацию, о которой каждый сознательный человек не может не написать»¹³⁰.

Приведенная цитата ярко свидетельствует о том, как изменились взгляды последователей П. Уоткинса на функции игровой драматической реконструкции. В 1960-е это было художественным решением, призванным ликвидировать заданное темой отсутствие хроникального кино- и видеоматериала (понятно, что не существует кинозаписи событий XVIII века или же будущего). В 1970-е и 1980-е реконструкция служила для обобщений, создания «типичного случая» из максимально возможного количества вариантов событий.

К середине 1980-х левый протест вышел из моды, и маркетинговая служба BBC резонно сочла его некоммерческим. Социальная докудрама исчезла с телеканала, однако жанр уже сформировался. На сегодняшний день британская докудрама представляет собой гибрид подходов П. Уоткинса и К. Лоуча-Д. Санфорда: профессиональные актеры играют по заранее проработанному детальному сценарию, в основе которого, тем

¹³⁰ Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М.: Триумф, ЭРА, 2000. С 78.

не менее, лежат реальные события. Вымысел возможен лишь в случаях, которые в принципе не могут быть проверены, однако в целом не нарушают исторического контекста. При этом докудрама сохраняет черты, приданные ей Уоткинсом: несмотря на наличие реконструкции, это сухое повествование с усиленной авторской позицией, пристрастной или отстраненной.

Как уже отмечалось, некоторые исследователи (например, Г.С.Прожики) своего рода докудрамой без особого преувеличения считают фильмы С.М.Эйзенштейна, такие как «Броненосец Потёмкин» и «Октябрь». События 1905 и 1917 годов излагаются в них последовательно, в соответствии с тогдашней трактовкой исторических фактов, актёры представляют реальных персонажей, достигнуто значительное портретное сходство. Но – а это очень важно – авторы не пытались выдать реконструкцию событий за хронику. В то же время мы можем видеть, что кадры из этих фильмов кочуют из одного документального проекта в другой, подаваясь их авторами как хроника событий русских революций.

К.К.Огнев справедливо отмечает, что в истории советского документального кино тоже есть примеры соединения хроники с актерской игрой, наиболее яркий из которых – «Перед судом истории» (1965) Ф. Эрмлера, историко-мемуарный фильм о жизни монархиста В.В.Шульгина¹³¹. В этом фильме использовалась как реконструкция декораций (к примеру, на В.В.Шульгина большое впечатление произвела точность воссоздания железнодорожного вагона, где он встречался с царем Николаем II), так и усиливающие драматическое напряжение игровые моменты, связанные с собирательным образом «противника» В.В.Шульгина – Историка, которого играл профессиональный актер.

Наиболее полно отвечающим термину «докудрама» мы можем считать фильм, который появился в 1985 году, – это был сериал «Стратегия Победы», созданный в Студии документальных фильмов т/о «Экран». Важно, что в нем профессиональные актеры не играют, а лишь читают документы, пытаясь выявить образ стоящих за документальными материалами людей с помощью лишь очень отдаленного внешнего сходства. Подобное решение «драматизации» документального материала в «Стратегии Победы», с точки зрения кинодокументалистов, выглядело

¹³¹ К.К. Огнев. Реалии истории в зеркале экрана. М.: РОФ «Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры», 2003. С. 272.

несколько странно, однако логично продолжало традицию телевизионного рассказчика. И главная положительная особенность «Стратегии Победы» – строгая верность фактам истории. Другое дело, что интерпретация этих фактов была в русле советской исторической науки 1985 года, когда многие события Великой Отечественной войны от общества попросту скрывались. Но в 1995 году был сделан новый вариант «Стратегии Победы», где подобные ошибки были исправлены, а художественное решение осталось прежним.

Первая документальная драма в рамках современной нам генерации отечественного телевизионного фильма – фильм Первого канала «Битва за космос», сделанный при непосредственном участии BBC, National Geographic (США) и NDR (Германия). Как признавались авторы фильма в официальном пресс-релизе, это были «...трудные съемки. Каждый лист британского сценария, по словам российских продюсеров, требовал десяти листов замечаний – и не только потому, что они о нас мало знают, и даже не потому, что впервые разговор о космосе в серьезном кино ведется на равных с теми, кому совсем по-разному в школе объясняли – кто и как вел эту космическую гонку. Просто многое из того, о чем решили снимать, до сих пор не предавали гласности»¹³². Несмотря на это, чертами названной и последующих отечественных «докудрам» стали отнюдь не объективность и кропотливая работа с историческим материалом, а нарочито «острый», конфликтный сюжет, усиление естественной драматургии режиссерскими и сценарными приемами, что придает фильмам характерный «желтый оттенок». Кроме того, налицо просто недостаточно ответственное отношение к отечественной же фактологии. Например, фигурирующее в фильме Политбюро ЦК КПСС в 1961 году вообще называлось Президиумом ЦК. Имеет место и необъяснимая тенденция к вульгаризации, приписывание историческим персонажам прямо-таки разухабистых манер с целью сделать их «ближе к народу». Результат, разумеется, прямо противоположный.

Характерна история выхода на экран игрового фильма «Мой муж – гений» об академике Л.Ландау (Первый канал). Этот фильм совершенно очевидно задумывался именно как документальная драма, недаром автором идеи и продюсером является Олег Вольнов, отвечающий на канале за документалистику, а продюсер-производитель (Ефим Любинский) и ре-

¹³² Информация о фильме на сайте производителя. Режим доступа: http://www.ltv.ru/owa/win/ort6_main.main?p_news_title_id=87906.

жиссер (Татьяна Архипцева) – люди, прежде успешно работавшие в документальном кино. Но как только возникли обвинения (прежде всего со стороны лично знавших Ландау людей) в искажении образа ученого, авторы поспешили откреститься от документальности, упирая на игровую природу фильма.

Другой пример подобной продукции Первого канала – фильм «Я – Вольф Мессинг» (2009 г., режиссёр Н.Викторов, продюсеры О.Вольнов и С.Колосова, не путать с игровым фильмом о Мессинге телеканала «Россия»), сделанный по известному лекалу: хроникальный материал + синхроны и реконструкции, откровенно демонизирующие этого эстрадного артиста.

Биографическая тема (как самая несложная в сценарном плане с точки зрения создания документальной драмы) развивается бурно. К примеру, «Светлана» (2008, режиссер И.Гедрович, продюсеры Е.Любинский, О.Вольнов, С.Колосова): документально-художественное исследование жизни Светланы Аллилуевой, ключевые эпизоды которой восстановлены методом художественной реконструкции, причем комментирует их сама героиня. Подобное художественное решение вызывает некоторые вопросы. Напомним, в начале 1960-х жанр докудрамы появился как ответ на проблему отсутствия видеоматериалов, а в 1970-х основной его функцией было создание обобщенного образа «маленького человека», современника, портретные черты которого характерны для всех и в то же время не принадлежат никому. Однако при работе над «Светланой» киноматериала и сведений о судьбе конкретной исторической личности было в избытке, поэтому заимствованный прием выглядит как излишество.

Российская докудрама активно продолжает биографическую линию: в июне 2009 года компания «АМЕДИА» сообщила о том, что по заказу Первого канала занимается производством пяти четырехсерийных «больших проектов»: «Заговор маршала», «Земля обетованная от Иосифа Сталина», «И примкнувший к ним Шепилов», «В одном шаге от Третьей мировой войны» и «Осведомленный источник в Москве», – каждый из которых посвящен отдельному историческому персонажу (маршалу Михаилу Тухачевскому, Алексею Большакову, Виктору Луи и др.).

Главный автор и сопродюсер фильмов Алексей Волин также предпочитает называть эти сериалы «большими проектами» (косвенно подтверждая, что в строгом смысле эта продукция не относится к документальному кино), повторяя вслед за многими: «Все возможные кадры, которые были

сняты в период от 20-х до 60-х годов, уже были показаны. Сегодняшние «новинки» — это лишь известный видеоряд, снабженный другим монтажом и дикторским текстом. Слушать рассказ очередного эксперта или историка несколько скучновато. Уже не говоря о том, что, глядя телевизор, хочется видеть новую картинку и действие. Более того, практика показывает, что, чем больше вы привлекаете к участию в вашем проекте историков и профессионалов, тем более запутанной становится картина для зрителя. Потому что нет двух историков, которые бы одинаково трактовали одно и то же событие, равно как и нет двух очевидцев, которые про то, что наблюдали, сказали бы одну и ту же вещь. У каждого появляется свое видение. Поэтому мы решили, что можно показать зрителю нашу версию реконструкции исторических событий»¹³³.

Таким образом, декларируется не только отсутствие документальности, но и принципиальная её невозможность. Впрочем, надо отметить, что Олег Вольнов при разговоре об этих фильмах намеренно разделяет понятия документального кино и докудрамы, а, кроме того, также предлагает не относить фильмы, о которых идет речь, ни к жанру докудрамы, ни к документальному кино и называет их условным словосочетанием «большие проекты»: «Мы для себя как бы тоже обозначаем: просто большие проекты, а не документальное кино, или докудрама. Давайте будем говорить о больших проектах»¹³⁴.

Конфликт между докудрамой и документальным кино можно сравнить с конфликтом «кинодрамы» с «киноправдой» в начале XX века. Легко услышать перефразированного Д.Вертова: «Докудрама — опиум для народа».

Что ж, с одной стороны, докудрама как таковая находится в некотором противоречии с принципами документалистики: традиционно документальное кино считается результатом наблюдения и импровизированного исследования, в котором, несмотря на наличие авторской точки зрения, соблюдается необходимая степень объективности, непредсказуемой «правды». Документальное кино исследует предмет или проблему и в идеальном варианте приходит к её решению в процессе съемки или монтажа. Это в большей степени информационный акт, хотя в то же время акт исследовательский и творческий. Докудрама же представляет собой познавательный

¹³³ Луи, Шепилов, Михоэлс...// «Российская газета» 18 июня 2009 года. Материал доступен по адресу <http://www.rg.ru/2009/06/18/kino-site.html>.

¹³⁴ «Диана», «Светлана», «Галина» и Олег // «Российская газета», 2 октября 2008 года, электронный вариант доступен по адресу <http://www.rg.ru/2008/10/02/znamenitosti.html>.

материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме.

Докудрама в той форме, в какой её создавал Питер Уотсон, – это удобный жанр для фильмов на историческую тему. Однако для большинства задач документалистики эта форма ущербна: она не может, к примеру, служить для удовлетворительной репрезентации актуальных событий, протекающих в данный конкретный момент – то есть того, что изначально было главным предметом теледокументалистики. Однако, учитывая своеобразную «моду на докудramу» и относительную легкость (можно даже сказать, бездумность) в процессе её производства, шансы на засилье этого синтетического жанра в ущерб остальным велики. Неудивительно, что в интервью от 1 октября 2009 г. академик ТЭФИ Анатолий Лысенко рассказал о планах Гильдии ходатайствовать перед правлением Академии ТЭФИ о том, чтобы документальное кино было разбито «на две части: стандартное неигровое кино и докудramы. Потому что соединять их вместе нелепо»¹³⁵. Иначе говоря, со стороны набирающего силу и не совсем понятного жанра уже ощущается угроза – в адрес как других жанров, так и документального кино в целом. С нашей точки зрения, столь широкое распространение докудramы может иметь самые негативные последствия: оно подрывает у зрителя веру в подлинность рассказа, размывая границы правды и вымысла.

¹³⁵ Кто есть кто // «Российская газета» - Неделя №5009 (185) от 1 октября 2009 г.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ СОВРЕМЕННОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПРОДУКЦИИ: МЕЖДУ КИТЧЕМ И ТРЭШЕМ

Одна из основных претензий, предъявляемых к современным документальным телефильмам, — однотипность. Претензии взаимно предъявляются со всех сторон. Один из ведущих продюсеров современного телевидения Александр Роднянский справедливо замечает, что «...сейчас фактически нет людей, которые исследовали бы сегодняшнюю общественную жизнь, прежде всего с позиции тех, кто считает, что в России произошел огромный общественный сдвиг. <...> Современное документальное кино, особенно телевизионное, ограничено своими функциями, рожденными перестроечными временами. Жадной увлекательного рассказа о неизвестных или по-новому интерпретированных обстоятельствах недавней истории, о скрытых, вымаранных советской цензурой страницах биографии известных лиц»¹³⁶. По мнению Роднянского, в области телевизионного неигрового кино сформировался «новый застой». Авторы фильмов, в свою очередь, возлагают ответственность за существующую эстетику телевизионной документалистики на маркетинговую политику продюсерского ТВ и невозможность выйти за границы не всегда четко представляемого формата.

Вот как это описывает заведующий кафедрой режиссуры неигрового кино ВГИКа, известный режиссер Виктор Лисакович: «Мы замечаем невероятное увлечение телевизионщиков историческими расследованиями, но они не дают самого главного — не дают понять, как живет сегодня человек. Когда мы смотрим программу фестиваля, мы видим, как живут люди, простые, обычные люди. Нам нужно видеть себя, какие у нас проблемы, чтобы жить лучше. Телевидение обходит это с необыкновен-

¹³⁶ В поисках доверия: неигровое кино и телевидение. // «Искусство кино», №8 за 2005 год.

ной легкостью. Нет никаких проблем в жизни, кроме одной — расследовать историческое прошлое, тем более что это делается порой не самыми лучшими средствами. <...> Сегодня все телевидение перешло на чисто экономические рельсы: сериалы, развлекательные передачи, реклама. <...> Для неигрового кинематографа уделяется формальное место, причем только для того неигрового кинематографа, который сделан под давлением канала. Сейчас существует такой термин — “это не наш формат”. Формат не в плане объема, рамок, а просто “мы не так подаем этот материал”. За этим стоит пресловутое понятие рейтинга»¹³⁷.

Другие отмечают, что в реальности «зрители не различают форматов кино», однако тут же: «Я думаю, что зритель не любит документальное кино, он любит интересные истории. И игровое кино он тоже не любит. Должна быть история, определенным образом упакованная. То есть это должна быть либо какая-то очень трогательная история, мелодрама, либо какая-то тайна. Либо все это вместе. Либо какой-то экшен. И вот под эти формулы собственно упаковывается некий документальный материал. У нас не делают же фильмов просто о поэте Маяковском или о поэте Есенине. “Тайна гибели Маяковского”, “Тайна гибели Есенина”, “Тайна гибели маршала Ахромеева”»¹³⁸.

Действительно, коммерческая природа продюсерского телевидения требует от продукции гарантированной отдачи, максимально возможного рейтинга. Поэтому гораздо удобнее обращаться к проверенным образцам и форматам, отечественным или зарубежным, чем рисковать, экспериментируя. «Поиск сенсаций» должен происходить в русле известного. Документальный фильм таким образом меньше служит выполнению информационной функции телевидения и больше — аналитической, а скорее даже «резюмирующей», призванной, подобно журнальной статье (в отличие от газетной), подвести полностью осмысленный и эстетизированный итог информационным блокам или архивным материалам.

Именно подобная апелляция к сентиментальности и мелодраматичности с оттенками шокирующей «новизны» информации при скудном визуальном и художественном воплощении уже во второй половине XIX века была названа термином «китч».

¹³⁷ Телевидение объявило бойкот документальному кино/ Интервью с В. Лисаковичем в журнале ZaArt, опубликовано 12.01.2006, электронная версия доступна по адресу <http://mmj.ru/cinema.html?&article=645&cHash=d87194f3a3>.

¹³⁸ Алексей Ханютин. Радиопередача «Час прессы: смотрим телевизор», запись от 10.12.2007. <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/425534.html>.

Феномен китча основан на эстетических запросах и вкусах неквалифицированного большинства зрителей (того самого мифического «массового зрителя», о котором уже шла речь выше). Они, эти запросы и вкусы, под влиянием моды с течением времени, разумеется, трансформируются, оставаясь, впрочем, неизменными в своих базовых характеристиках. Считается, что пошлое искусство производят пошляки. Скорее всего, так и было, пока ремесленники малевали лебедей и томных красавиц, а тетрадоочки старшеклассниц заполнялись виршами в подражание Есенину. Но средства массовой информации и в первую очередь – телевидение позволили массовой культуре захватить публичные позиции. Когда за дело взялись профессионалы, тот факт, что среди творцов дешевого чтива, безусловно, преобладают не вчерашние учащиеся ПТУ и не полуграмотные домохозяйки, а доктора или кандидаты наук, выпускники МГУ, МГИМО, ВГИКа, Литературного института и т.д., перестал удивлять кого бы то ни было. Все они, без всякого сомнения, способны на большее, но аудитория направляет их творческие способности в нужное ему русло, требуя именно такого искусства.

Поэтому почти одновременно с «бумом документального кино» в отечественной телекритике возникла очередная волна дискуссий вокруг современной эстетики телевидения: укрепилось словосочетание *«телевидение трэша»*¹³⁹. Его рождение связано с оккупацией российского эфира «американским продуктом» – покупными и адаптированными телевизионными форматами. Телекритики единодушно осудили новый тип документализма, обвинив его в искажении действительности. Но гораздо важнее, что возникновение новой формы конструирования реальности средствами телеэфира поднимает серьезные проблемы: о природе «реального», границах интерпретации и категории достоверности.

«Трэш» как явление общественное и культурное впервые заявил о себе на Западе, поэтому теоретическую базу под его исследование подвели именно американские авторы – в частности Л.Гриндстафф, которой принадлежит фундаментальное исследование «Реальное телевидение» и политика социального контроля»¹⁴⁰. В нем обобщены воззрения американских профессионалов ТВ и научные взгляды на трэш-телевидение. В российской телевизионной критике полноценных исследований

¹³⁹ Термин впервые употреблен А.Качкаевой в интервью с Д. Дондуреем и О. Маховской на Радио «Свобода», в программе «Смотрим телевизор», выпуск от 19.12.2005.

¹⁴⁰ Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля // Массовая культура: современные западные исследования. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. С.79.

трэша практически не существует, но к этой теме обращались телекритики А. Качкаева, И. Петровская, Е. Афанасьева, Д. Дондурей и др. В их интервью и статьях содержится профессиональный взгляд как авторов документалистики в стиле трэш, так и тех, кто отвергает это направление. Много обобщений содержится в статье Е. Мансковой¹⁴¹. Анализ особенностей трэш-эстетики не может обойтись без этих источников.

История стиля трэш берет свое начало в XIX веке. «Когда-то этим разговорным словом в том числе обзывали бульварную прессу типа “New York Sun”, которая еще в 1833 г. специализировалась на описании жизни воров, проституток, насилии и уже тогда вызывала страшный гнев общественности»¹⁴². В первую очередь актуализация трэш-эстетики в XX веке связана с визуальной культурой и ее американской традицией, а именно — с кинематографом 1970-х гг. Понятие «трэш» в применении к кино являлось синонимом понятия «плохой фильм», то есть жанровый фильм так называемой категории «Б», снятый исключительно в коммерческих целях и лишенный претензий на искусство, и как следствие не имеющий большого бюджета, а соответственно и исполнителей «высшей лиги». Однако с течением времени «трэш», как это часто происходит с низкими жанрами, был взят на вооружение «революционерами от искусства» и стал восприниматься как антитеза лощеному Голливуду с его бездушными многомиллионными проектами, как своеобразная «протестная стилистика». Однако, попав в зону внимания телевидения, трэш перестал быть творческим хулиганством, а стал в первую очередь средством извлечения коммерческой выгоды.

Концепция коммерциализации телевизионного трэша серьезно разрабатывалась на американском телевидении 1980-х годов. Идея была проста: делать события реальной жизни как можно более драматичными и занимательными — пусть и в ущерб достоверности. В результате появились хорошо известные отечественному телезрителю продукты — шоу о работе полиции и службы спасения, дневные ток-шоу, передачи «Я — очевидец», «Самое смешное любительское видео Америки» и др. — клоны этих телепроектов вскоре пришли и на российский телеэкран. Однако на отечественной почве, пропитанной криминальной тематикой, эфир начал прорастать довольно оригинальными программами: такие документальные циклы,

¹⁴¹ Е. Манскова. «Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики» // «Медиаскоп», 2009 г., №4. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/280#15>.

¹⁴² Качкаева А. Телевидение трэша. Интервью с Д. Дондуреем и О. Маховской // Радио «Свобода». Программа «Смотрим телевизор» от 19.12.2005.

как «Лихие девяностые» или «Криминальная Россия» (НТВ), пестрили реконструкциями громких преступлений. Законодателем стиля стало НТВ. «Это самое масштабное на российском телевидении трэш-производство. «Спасатели», «Особо опасен», «Чрезвычайное происшествие. Расследование», «Суд присяжных», «Чистосердечное признание». В стиле трэш делаются отдельные программы цикла «Профессия-репортёр» и «Русские сенсации». Самым знаковым явлением новой эстетики стала программа «Максимум», а примером того, как трэш может распространиться даже на историческое документальное кино, — такие циклы, как «Кремлевские жены» и сменившие их «Кремлевские похороны»¹⁴³.

Можно согласиться с Е.Мансковой и выделить следующие основные характеристики экранного трэш-продукта:

- Опыт и культура повседневности определяют содержание. Исследование реальности протекает не в рамках системы «человек — бытие», а в рамках системы «человек — быт». Трэш не предъявляет особых требований к выбору документального героя: годятся и знаменитость, и обыватель, и историческая личность.
- Обращение к телесному, к проблемам и потребностям «низа».
- Эстетика безобразного очевидно преобладает.
- На документальный телеэкран попадает, как правило, сенсационный и экстремальный материал, отвечающий патологическим и извращённым вкусам.

Следует отметить, что американские исследователи называют трэш-телевидение также реальным телевидением. Внимание зрителя привлечено к чувству реальности, достоверности происходящего. Ю.Лотман в своё время отмечал: «Достоверность, с одной стороны, делала кино чрезвычайно информативным искусством и обеспечивала ему массовую аудиторию. Но, с другой стороны, именно это же чувство подлинности зрелища активизировало у первых посетителей кинематографа эмоции низшего порядка. <...> Эту низменную зрелищность, питаемую знанием зрителя, что кровь, которую он видит, — подлинная и катастрофы — настоящие, эксплуатирует в коммерческих целях западное телевидение»¹⁴⁴.

Ситуация усложняется в условиях «непрерывности» эфирного потока. Для того чтобы ежедневно наращивать рейтинг, используя эмоции низше-

¹⁴³ Е.Манскова. «Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики» // «Медиаскоп», 2009 г., №4. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/280#15>.

¹⁴⁴ Лотман Ю.М. Об искусстве. С.-Пб, 2000. С. 299.

го порядка, новый продукт также должен поступать на ежедневной основе. В реальной жизни между тем попросту невозможно отыскать реальную кровь, реальных маньяков, реальные патологии и даже «грязное бельё» знаменитостей в таком количестве, в котором этого требует эфир. Наблюдение за действительностью, если оно отвечает требованиям достоверности, — труд достаточно затратный. Именно поэтому телевидение возвращается к первоистокам не только функционально, делая из экрана массовую забаву низшего порядка (с чего и начинался кинематограф), но и на уровне метода. В итоге кино неигровое становится игровым, поскольку в него вводятся реконструкция, постановочность, актёр вместо героя. Современная трэш-документалистика существует не в качестве формы протеста или попытки исследования современной жизни, а лишь как развлечение. Для обозначения подобной продукции появился и новый термин — теледокументалистика «продюсерская» или «форматная», в рамках которой способы конструирования реальности и границы её интерпретации определяют рейтинг и прибыль от показа.

Ещё одну интересную зависимость контента описала телекритик Елена Афанасьева в статье «Конец документалки?»¹⁴⁵. С вступлением в действие закона об ограничении пивной рекламы на ТВ, разрешающего появление рекламы пива лишь после 22:00, последние два часа дня, традиционно отданные документальному кино, сделали временем, желанным для рекламодателей. Документалистика в этом таймслоте осталась, но радикально преобразилась. Е.Афанасьева приводит высказывание Константина Эрнста, признающего, что именно пиво стало причиной исчезновения из эфира более качественного документального вещания: «На протяжении трех сезонов у нас был канал «Новый день», который был ориентирован преимущественно на умных людей. Закрыли. Цифры были таковы, что мой медиаселлер рекомендовал мне для размещения рекламы пива поставить туда продукт с более высоким рейтинговым потенциалом»¹⁴⁶. «Новый день» первым показал телезрителю цикл Льва Николаева «Гении и злодеи» и «Новые чудеса света» Сергея Ильина-Козловского. В результате изменения закона о рекламе на месте этих немногочисленных примеров познавательной документалистики появилось нечто, стилистику чего метко прозвали «пивной документалистикой»: однообразные «желтые» фильмы, озвученные одним и тем же голосом (Сергея Чонишвили или Александра

¹⁴⁵ Е.Афанасьева. «Конец документалки?»//«Ежедневный журнал» 30.12.2005 г. Режим доступа: <http://www.ej.ru/?a=note&id=2636>.

¹⁴⁶ Там же.

Клюквина) и по шаблонному сценарию, и с неотличимым друг от друга закадровым текстом. «Сперма политиков, косметические операции актеров, кухонные скандалы звезд шоу-бизнеса – все это теперь называется «документальным вещанием»¹⁴⁷. Между тем доля аудитории подобных проектов стабильно составляет от 25 до 38%. Это подтверждает, что самым коммерческим продуктом на современном телевидении являются эстетические категории, удовлетворяющие вкусам самой широкой аудитории, – китч и трэш.

Надо отметить, что пустующую нишу мецената документального телекино в некоторой степени занимает канал «Культура»: там действительно показывают настоящее документальное кино. Также на канале есть цикл документальных фильмов «Острова», цикл «Больше, чем любовь» и др., тепло встреченные критикой, и слот в воскресенье днем под портретное документальное кино неформатного типа. Но при этом «Культура» не ведет систематической деятельности по просвещению зрителя в области эстетики неигрового кинематографа за исключением, пожалуй, единственной передачи – «Документальная камера», которую ведет критик Андрей Шемякин. Но выходит в эфир эта программа слишком редко.

¹⁴⁷ Е.Афанасьева. «Конец документалки?»//«Ежедневный журнал» 30.12.2005 г. Режим доступа: <http://www.ej.ru/?a=note&id=2636>.

ЦИФРОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ 1990-Х И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКУ

Безусловно, самая заметная сторона развития документального телекино – технологическая. Поэтому в свете описанной нами ситуации взаимозависимости двух видов экранного медиа чрезвычайно важно проследить развитие технических средств съемки, монтажа и дистрибуции на последнем этапе формирования этого симбиоза, то есть в период 1993–2001, когда поколения техники сменяли друг друга особенно быстро, и происходил непростой процесс отказа от аналоговой аппаратуры в пользу «цифры». Именно эта эволюция, с одной стороны, сделала возможным проект «Семейные хроники», а с другой – она же ответственна за «поточный» характер и унификацию современных жанров телевизионного документального кино.

Эволюция средств съемки, носителей и монтажа осуществлялась по двум основным направлениям – прогресса количественного и качественного. Количественный прогресс состоял в миниатюризации камер, носителей и в увеличении объема информации, записываемой на один носитель. Качественный заключался в постепенном повышении качества записи. Но самым важным для эстетики документального кино изменением был переход от линейного к нелинейному (свободному) доступу к информации, последовавший за внедрением настольных систем нелинейного монтажа на основе персональных компьютеров, а также эфирных видеосерверов на телестудиях.

К концу 1980-х аналоговая техника видеозаписи уперлась в «технологический» порог. Так, уже порядком забытые к настоящему времени аналоговые форматы видеозаписи S-VHS и Extended Definition Betamax (ED-Beta), появившиеся на рынке в 1988 году, по визуальному качеству

могли соперничать с нынешним DVD. Однако это была вершина развития аналоговой видеозаписи, подобно тому, как элитарные стереосистемы восьмидесятых были венцом долгой эволюции аналоговой аудиозаписи, начиная с фонографа Эдисона. Фундаментальным ограничением, не позволявшим интенсивно использовать аналоговую видеотехнику в монтаже, была потеря качества при многократной перезаписи, неизбежная в силу самой природы аналогового сигнала. Частичным ответом на эту проблему стали многоканальные системы, сводившие несколько сигналов из разных источников воедино для записи, что привело к повальному увлечению режиссеров компьютерной графикой, уже получившей к тому времени заметное распространение. Именно многоканальный монтаж с его многократными вставками и наложениями (микшированием) породил эстетику музыкального клипа, *основанную на разложении не только времени сцены, но и пространства самого кадра*, и оказавшую большое воздействие на внешний облик телевизионных передач и телекино.

Первые эксперименты с микшированием видео в СССР проводились тогда же, в середине-конце восьмидесятых, но широкому внедрению новых технологий препятствовали консерватизм советской эстетики, дефицит и крайняя дороговизна материальной базы. Поэтому в то время как западное телевидение и кино открывали для себя новые степени визуальной свободы, в советском визуальном искусстве все еще доминировали линейная последовательность сцен и целостность кадра. Видеомагнитофоны устаревших аналоговых форматов «Q» и «С», преобладавшие на телестудиях в те годы, располагали лишь самыми элементарными монтажными функциями.

Таким образом, отечественное телевидение последних советских лет уже не участвовало в плавной эволюции аппаратных средств – смена технологической базы и как следствие парадигмы произошла практически мгновенно в середине 1990-х, когда победившая в войне форматов «цифра» впервые удешевила процесс производства на телевидении сразу на порядок (ранее этот процесс носил лишь постепенный характер). Однако в России снижение стоимости и рост доступности зарубежной техники происходили на фоне жестокого экономического кризиса. В результате внедрение цифровых технологий растянулось на целое десятилетие, а наиболее распространенными форматами в 1990-е стали аналоговые Betacam и S-VHS. Последний уже тогда на Западе считался любительским форматом, который был в широком обращении только в виду огром-

ного количества уже выпущенных видеокассет. Но на региональных российских телестудиях, делавших первые шаги, S-VHS оставался зачастую единственной возможностью для выхода в эфир. Например, архив телекомпании «Четвертый канал» (Екатеринбург) за период 1990-х существует исключительно в формате S-VHS.

Что касается кино, то оно продемонстрировало еще больший консерватизм, причем это касается не только России, но и остального мира. Так, режиссер Майк Фиггис замечает, что «...кинематографисты, которые не могли позволить себе снимать на 35 мм, считали необходимым извиняться за использование видео, которое считали чем-то второсортным»¹⁴⁸. До сих пор пленочный монтаж входит в число навыков, без которых по-настоящему профессиональный современный кинематографист обойтись не может. Влияние эстетики видео на кино началось еще в 1980-е, но оно носило ограниченный характер. Любой продукт таинственных экспериментов в этой области в киносообществе воспринимался как событие (например, показ андеграундной ленты Дерека Джармена «Собеседование с ангелом», 1985) и неизменно вызывал один и тот же вопрос: «Как это сделано»? Любопытно, что с тех пор кинотехнологии продвинулись настолько, что сегодня демонстрация «Собеседования» навевает скуку, фильм воспринимается как довольно консервативный любительский дебют — до тех пор, пока не становится известным год его производства. То же самое справедливо в отношении большинства экспериментаторов этого периода, ныне составляющих «Зал славы» современного кинематографа — от Питера Гринуэя до Дэвида Линча, от Ларса фон Триера до Годфри Реджио. Лишь с началом 1990-х «кино как искусство синтетическое и полифункциональное оказалось открытым для новейших влияний со стороны видео и телевидения, с готовностью приняло их выразительные и технические средства и смогло творчески использовать их эстетику, что Ларс фон Триер образно назвал “технологической бурей”»¹⁴⁹.

В 1993 году, наконец, появляется полностью цифровой видеоформат Digital Betacam (Digibeta), позволяющий осуществлять перезапись сколько угодно часто без потери качества, что резко упростило монтаж, сделал

¹⁴⁸ Орлов А.М. Фильм «Time Code» Майка Фиггиса: музыка течения жизни // Техника кино и телевидения. 2001, №7. С. 81.

¹⁴⁹ Потемкин С. В. Влияние эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка. : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / М.: РГБ ОД, 61:07-17/157., 2007.

его «настольным», поскольку отпала необходимость в многоканальных системах. Одновременно с этим происходит существенное уменьшение габаритов записывающей аппаратуры, что радикально увеличивает дистанцию между возможностями кино- и видеосъемки, создавая контраст, который начинают обыгрывать молодые режиссеры. Десятилетие проходит под лозунгом «домашнего видео»: «я всегда с собой беру видеокамеру» (лозунг телепрограммы с показательным названием «Сам себе режиссер»).

«Процесс производства фильмов очень подешевел, их можно снимать буквально за копейки. На последнем кинофестивале в Санденсе был показан фильм, сделанный всего за 280 (!) долларов. Снятый на цифровую камеру – в Америке они есть практически у каждого – и смонтированный дома, на компьютере. Таких фильмов сейчас снимается море, Америка переживает настоящий бум документального кино. Отчасти это связано еще и с тем, что люди устали от высокотехнологичных блокбастеров. Им хочется чего-то «живого», реальных лиц, реальных ситуаций»¹⁵⁰.

Каковы перспективы дальнейшей миниатюризации и удешевления снимающей аппаратуры для документалистики? Наиболее далеко в своих прогнозах зашел Виталий Манский:

«Сейчас уже появились мини-камеры. Когда их еще уменьшат в размерах, камеры можно будет помещать на одежде людей, а люди не будут знать, что “всквозную” снимают друг друга. Мы знаем, что людям уже вшивают в кожу истории болезней в виде микрочипов, и в любой момент врач может знать, какую помощь оказать больному. Возможно, через десяток лет такие же камеры-чипы будут вшивать людям в глаз – возникнет новый способ отражения жизни. Появится всемирный банк информации, и режиссеру не потребуется снимать кино – он просто станет вынимать из этого банка некие имиджи и монтировать из них фильмы»¹⁵¹.

Со времени этого прогноза прошло тринадцать лет, но технология пока не достигла соответствующего уровня. Кроме того, подавляющее большинство людей определенно встретит «в штывки» подобное предложение по фактическому разрушению всякой приватности – достаточно вспомнить, каких усилий стоило самому В.Манскому продолжать снимать, когда камера могла запечатлеть факты нарушения законности

¹⁵⁰ Материал опубликован на сайте <http://www.vertov.ru/news/7/>.

¹⁵¹ «Камера в глазу», Новая Газета, №55 от 1.08.2002.

(«Откройте, милиция») или глубоко личные ситуации («Наша родина»¹⁵² и др.). Тотальная «прозрачность», столь желаемая В.Манским, это, скорее, антиутопия документализма, чем-то схожая с замятинской и оруэлловской, нежели оптимистическая утопия «абсолютного кино».

С учетом развития программных средств прогноз В.Манского можно продолжить несколько футуристически, доведя его в известном смысле до абсурда. Последовательным развитием его идей будет реализация на базе мощного интернет-сервера некой автоматической программы (виртуального робота, «бота»), которая сама займется сбором архивной видеoinформации в Интернете и последующим автоматическим монтажом в соответствии с очередным «манифестом», переработанным в четкую алгоритмическую форму.

¹⁵² «— А как насчет морали?»

— Это следующий пункт [«Манифеста реального кино» — прим. автора]: “Во время съемок автор свободен от моральных ограничений и считается только с юридическими. Этические вопросы решаются при монтаже”. К примеру, в фильме “Наша родина” моя одноклассница рассказывает, как она приехала со своим мужем — русским офицером Советской армии — в Израиль, и тот через 4 месяца израильской жизни повесился на галстуках. Причем в той квартире, где она сейчас живет со своим вторым мужем, моим одноклассником, который тоже офицер Советской армии и тоже русский, которого вывезла другая еврейка. Когда она осознала, что ее снимают, то сказала мне: «Я прошу, чтобы это осталось между нами». Я кивнул и продолжал снимать. А потом позвонил ей и сказал: «Извини, но этот рассказ должен войти в картину».

— И она согласилась?

— Я нашел аргументы, чтобы ее убедить». [Матизен Виктор. О Путине реального кино не снять // Новые Известия].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ современных работ российских документалистов позволяет сделать следующий вывод: авторы и заказчики документального телекино недостаточно ясно представляют себе современную Россию в целом – и даже не пытаются самостоятельно создать такое представление и на его основе интерпретировать реальность. Что в свою очередь лишает телевизионную документалистику её основной черты: импровизационности, непосредственного соприкосновения с реальностью во всей её непредсказуемости. Сегодняшнее телевидение в целом и документальное кино в частности как никогда далеки от характеристики, которую ранние критики считали его родовой чертой: симультанности, хотя бы условной одновременности происходящего, сиюминутности и информирования зрителей о современной реальности.

Кроме того, к образу современного российского телевидения в целом и документалистики в частности применимы такие характеристики, как «трэш» и «китч», которые сами по себе определяют жанрово-содержательную специфику фильма. Китч – как тенденция сентиментально-мелодраматического описания якобы новых событий и трэш – как апелляция к популярно-массовым псевдосоциальным темам сплетаются вместе в произведениях, претендуя на порождение новых жанров. При глубоком анализе становится понятно, что при подобном синтезе как такового нового жанра в искусстве документального кино не возникает. В частности, это обусловлено тем, что и китч, и трэш по своим собственным свойствам заведомо стоят в стороне от искусства, так как обусловлены как качествами подделки под искусство, так и чисто коммерческими задачами. Например, считающийся на данный момент новым жанром жанр «докудрама», с

одной стороны, является использованием художественных решений старых исторических фильмов. С другой стороны, появление игровых эпизодов в канве сегодняшних документальных фильмов, посвященных актуальным событиям, свидетельствует как о творческой бедности авторов, так и о «китч-трэш» потребности максимальной «визуализации» событий, которые обычно интересуют только «желтую» прессу.

Собственно, новые жанры, возникающие в сегодняшней документалистике, – это хорошо забытые старые. Даже еще практически не дошедший до российского телеэкрана, но столь популярный на Западе жанр *mockumentary* отнюдь не является недавним открытием, как это обычно считается. Фальсификацией истории в документальном кино занимались авторы еще в начале XX века. Точно так же такие новые «вводные» для документального кино, как значительное удешевление производства и его новый возможный вещатель – Интернет, это лишь очередной виток спирали, по которой циклично развиваются жанры документальных фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986.
- Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие. : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Москва, 1988.
- Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... М., 1971.
- Беляев И. К. Спектакль без актера: Записки режиссера документальных телефильмов. М.: Искусство, 1982.
- Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства или Конец социального. Екб.: Изд. Уральского ун-та, 2000.
- Вакурова Н., Московкин Л. Типология жанров экранной продукции. М.: Ин-тут совр. искусства, 1997.
- Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.
- Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: Радуга, 1986.
- Голядкин Н.А. Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2001.
- Голдовская М. Е.. Творчество и техника. М: Искусство, 1986.
- Голдовская М. Е. Женщина с киноаппаратом. М.: Материк, 2002.
- Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005.
- Документальный видеофильм: Этап становления. М.: Искусство, 1982.
- Дробашенко С. В. Феномен достоверности. М.: Искусство, 1972.
- Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986.

- Иглтон Терри. Марксизм и литературная критика. М.: Свободное марксистское издательство, 2009.
- Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972.
- Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я., Телевизионная журналистика. М.: Изд-во МГУ; «Высшая школа», 2002.
- Лотман Ю.М. Об искусстве. С.-Пб., 2000.
- Малькова Л. Между Вертовым и Путиным. «Искусство кино», №5, 2001.
- Муратов С.А. ТВ – эволюция нетерпимости, М., 2000.
- Огнев К.К. Реалии истории в зеркале экрана. М.; РОФ «Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры», 2003.
- После взрыва: Документальное кино 90-х. М.: Андреевский флаг, 1995.
- Прожиго Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980.
- Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М.: Триумф, ЭРА, 2000.
- Роль российского телевидения в жизни общества. Исследование // Всероссийский Центр Изучения Общественного Мнения. Электрон. дан. М., 2006.
- Ромм М. И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1963.
- Рошаль Л.М. Мир и игра. М.: Искусство, 1973.
- Саруханов В.А. Азбука телевидения . М.: «Аспект Пресс», 2003.
- Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы. М.: «Аспект Пресс», 2007.
- Тынянов Ю. В. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология». М.: Праксис, 2007.
- Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; L., 1992.

© Академия медиаиндустрии

© Редакционно-издательский отдел

Шергова К.А.

Становление жанров документального телекино
(1960-е—начало 2000-х гг.)

Редактор: Д.А.Сребницкая

Дизайн: С.Б. Головкин

Тираж: 100 экз.