

Истоки формирования жанров современного телевидения.

Шергова К.А.

Зав.кафедрой режиссуры
Академии медиаиндустрии,
кандидат искусствоведения

Аннотация: *Жанровая структура современного телевидения, как и любого другого вида искусства, формировалась в общекультурном историческом процессе их создания, вытеснения и гибридизации, аналогично процессу эволюции человека.. Наиболее значительное влияние на современную жанровую генерацию оказал документальный кинематограф, решающую роль в становлении которого сыграли Р.Флаэрти и Д.Вертов.*

Ключевые слова: *жанр, генерации, аспект эволюции, документальный кинематограф, Р.Флаэрти, Д.Вертов*

Resume: *Modern structure of television genres was created in long evolutionary culture process, similar to the same in human world. The most important for today's generation was documentary cinema. Main figures are Robert Flaherty and Dziga Vertov.*

Key words: *Genre, generation, evolution aspect, R.Flaherty, D.Vertov*

Редко в какой сфере гуманитарного знания можно встретить классификатора настолько же отчаявшегося, насколько отчаялся исследователь, занятый искусством и его жанровой структурой. Помимо смятения, вызванного противоречивостью результата, всякий раз достигаемого к тому же большим трудом, такому исследователю свойственно еще и лукавство. В самом деле, нет ни одного искусствоведа, который бы не использовал слово «жанр» в своем лексиконе. Это одно из тех рабочих слов, которые являются своего рода фокальной точкой поля смыслов, которые «собирают на себя» многочисленные коннотации. Но далеко не каждый исследователь сможет дать точное словарное определение этому термину, а тот, кто способен на это, едва ли демонстрирует при этом академическую уверенность и авторскую непоколебимость. *«В подавляющем большинстве жанровая*

классификация и соответственно типология строятся эвристически и, естественно, по этой причине носят субъективный, бездоказательный характер, что тоже является общим признаком описания любой системы со сменой режимов эволюции. Отдельные авторы (предпочитающие возможность практического действия логическому анализу) оперируют откровенно искусственными классификационными системами, например, ограничивая себя символом пентады (триады, тетрады и т.д. — в зависимости от личных особенностей), что, разумеется, лишено теоретической содержательности и практического смысла.»¹

Такого рода ситуация, при всей снисходительности методолога, которой требует гуманитарное знание, уже откровенно напоминает положение дел, типичное для средневековых паранаук, таких как астрология, алхимия и хиромантия. Как известно эпохе постмодерна, даже паранаука может быть плодотворной, однако, в отличие от классического научного знания, результаты, полученные паранаукой, никогда не могут быть универсально приложимыми, покинуть рамки группового психоанализа для групп, в них вовлеченных, что обусловлено именно спецификой лежащей в их основе гносеологической модели — модели преמודерна.

Между тем, в большинстве стран, озабоченных сохранением и развитием подлинно научных оснований гуманитарного корпуса, для коррекции методологического курса широко используется междисциплинарный подход. Так, с изгнанием постструктуралистов из европейских университетов в них возродился интерес к научной антропологии, основанной на данных опытных и математических наук, таких как биология, археология, клиометрия и социология, задействующих самый широкий спектр статистических и аналитических методов, многие из которых верифицируемы в попперовском смысле. Антропология в своих базовых предпосылках исходит из того, что феномены, созданные

¹ Вакурова Н. В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции, Москва, 1997, С.10

человеком, и должны рассматриваться в контексте развития человеческого рода. Рост интереса к «правому» дискурсу, наметившийся с кризисом крайнего либерализма в начале текущего века, также способствовал новому поиску оснований культурных феноменов в человеческой *природе*, а не в голове того или иного классификатора, ангажированного очередным модным поветрием или просто замороженного красотой собственной схемы. При этом и прививка постструктурализма пошла на пользу гуманитарным дисциплинам, в том числе и искусствоведению, навсегда избавив их от громоздких псевдомарксистских идиом и вульгарного социологизаторства.

Все антропологи-эволюционисты, а таковых подавляющее большинство, сходятся на том, что любой феномен культуры по крайней мере имел начало в антропологическом времени. В своей работе мы исходим из того, что и понятие о жанре, как о типологической единице искусства, может быть приложимо только начиная с некоторого момента в культурной истории человеческого общества. Более того, что это понятие и может быть определено через событие, которое в этот момент произошло. История искусства насчитывает по меньшей мере 40 000 лет согласно данным классической археологии. Однако археология исходит из материальных свидетельств. Интерпретация же этих свидетельств за границы, очерченные археологией, удел антрополога, который располагает более обширным междисциплинарным инструментарием. Едва были открыты знаменитые наскальные росписи в Ласко и «палеолитические Венеры», сразу же появилась гипотеза о том, что они, возможно, носили ритуальный, магический характер. В настоящее время теория о тотальном господстве магического искусства в преисторическое и раннеисторическое время, хотя и не может быть названа совершенно господствующей и имеет своих яростных отрицателей в альтернативной среде, в классической исторической науке все же считается основной предпосылкой к истории искусств. Нет смысла подробно раскрывать неприменимость понятия

жанра к магическому искусству, которое является искусством присутствия и задействует все органы чувств, весь спектр восприятия и весь набор техник передачи информации.

Таким образом, можно установить момент, точнее, отрезок антропологического времени, на котором произошло рождение жанрового искусства: это смерть магического искусства, смерть ритуала.

Сравнительный анализ эволюции жанрового искусства в различных мировых культурах не входит в число задач этой работы. Поэтому ограничимся лишь кратким историческим экскурсом на примере античного мира. Широкое распространение письма в древнегреческих полисах привело к усилению роли абстрактного мышления. Усложнение форм повседневности через усложнение форм труда и социального взаимодействия, в свою очередь вызванного усложнением хозяйственной деятельности и возросшей ролью торговли и знания о физическом мире, возникновение представления о *космосе* и другие процессы, попытки дать всесторонний анализ которым предпринимаются вновь и вновь, повлекли за собой смещение «центра тяжести» от *переживания* к *рефлексии*, и, как следствие, сравнительно быструю десакрализацию *ритуального представления* и *ритуальной рецитации*, положив, таким образом, начало *театру* и *литературе*.

Процесс, последовавший за первым дроблением ритуала и мифа можно уподобить цепной реакции: *драма* практически мгновенно по историческим меркам распалась на *комедию* и *трагедию*, к которым вскоре, как результат дальнейшей профанации ритуала, добавилась *пантомима*, положившая начало цирковому искусству, в литературе выделились *эпос* («Гомер») и *лирика*, затем возник уникальный жанр *философского диалога* (имеющий близкие аналоги лишь в индуистском и буддистском ареалах), в период эллинизма с расширением ойкумены и обретением исторической перспективы родились *роман*, *историческая хроника* и *биография*. Во II в. н. э. в Римской Империи стали публично

обращаться *сакральные тексты* ближневосточных народов (терявшие таким образом, всю сакральность), а также *мифологические сборники*. Появление последних особенно показательно, поскольку они явились окончательным триумфом текста. В итоге, в римском мире сложилась уникальная для преמודерна, но абсолютно типичная для модерна ситуация, когда в метрополии живой миф и живой ритуал можно было встретить только в *описании* и даже за триста лет до латинских мифографов, в эпоху диadoхов, мы сталкиваемся с попытками (зачастую успешными) *реконструкции* и *синтеза* мифа и ритуала, интенсивность которых особенно возросла ближе к закату античного мира.

Разумеется, ритуал не исчез полностью из античного мира. Сменился лишь модус его бытования: из включенного, определяющего всю жизнь человека, ритуал стал исключенным (и даже «заключенным»), обособился в отдельную «ритуальную сферу», что и было окончательно закреплено в мире возникающей Европы (и только там) насаждением единого имперского культа в форме официальной христианской церкви. Все другие формы ритуала впервые в человеческой истории были определены как «еретические» и пресекались, любая реакция, любая попытка воспротивиться такому положению дел встречала эффективное сопротивление системы. В результате на Западе возникло так называемое светское общество, построенное по принципу логического исключения: светским (мондиальным, от лат. *mundis*) являлось отныне все, что не было церковным, еkkлезиальным. Одновременно зафиксировало свою позицию уже совершенно профанное «светское искусство» во всем многообразии своих жанровых проявлений. Эта чрезвычайно странная и атипичная с точки зрения сравнительной культурологии ситуация и придала Западу тот облик, тот характер, который позволил ему на некоторое время стать основой глобальной светской цивилизации. Принято считать, что падение Рима стало началом триумфа католической церкви, но сам этот триумф лишь гарантированно подготовил возвращение тотально

десакрализованного пространства модерна, а заодно и обеспечил инволюцию самого представления о ритуале. Возвращение светского пространства модерна, его «генеральная премьера» после античной «репетиции» и сделала возможным сложно медиированные формы искусства, одним из которых и является кино. Финал же этой многоходовой комбинации наметился в эпоху Возрождения, когда западная церковь отказалась от последней ритуальной формы искусства – готического комплекса – и *заимствовала* откровенно светские жанры и технологии.

Мы не просто так уделили столько страниц судьбе ритуала и магического. Дело в том, что она напрямую связана с жанровыми перепетиями кино и телевидения. Всем известно расхожее выражение «магия кино», но в рамках антропологического подхода оно должно расшифровываться как «кино вместо магии». Театр когда-то заменил ритуал и вся жизнь стала пониматься через метафору театра, как прежде она понималась через метафору магического обряда. «Вся жизнь театр» читаем мы у Шекспира, и, вероятно Шекспира здесь следует понимать буквально – в его эпоху жизнь окончательно «стала театром». Это отразилось на литературе и составляет общепризнанную в истории искусства специфику начавшейся эпохи барокко. Но процесс вытеснения ритуала театром, как было показано выше, происходил уже в античную эпоху. Так, еще убийство Гая Юлия Цезаря было воспроизведением древнего латинского обряда жертвоприношения, что хорошо понимала сама жертва, действуя соответственно, но уже Нерон, которого от Цезаря отделяет всего одно столетие, умирал как «великий артист».

Итак, театр когда-то вытеснил ритуал на обочину, забрав себе титул «главного мага», но в свою очередь кино заменило театр, став фокальным явлением в жизни коллективной души «племени», породив такое словосочетание как «фабрика грез» – в свою очередь, до появления телевидения. Не так давно еще говорили о «ежедневном ритуале»

просмотра советских теленовостей и бразильских сериалов. В своей книге «Телемания: болезнь или страсть» Ольга Маховская приводит перечень некоторых («десятой части», по ее собственным словам) психологических эффектов воздействия телевидения – «эффект запретного плода», «эффект белой обезьяны», «эффект тамагочи», «синдром усыновления», «эффект брачного привыкания», «эффект воспитателя», «эффект ореола», «зеркала», «намоленной иконы» и десятки других, попутно приходя к выводу, что телевидение это и есть язычество нового времени. Вот как, почти в духе этнографического этюда, описывает Маховская опыт наблюдения за обрядностью, сложившейся в СССР вокруг телевизора:

«Так получилось, что я жила в Останкино, в квартире одного из первых телеоператоров. Пожилой продавец квартиры и герой телевидения рассказывал легенды о том, как по воскресеньям в небольшой двухкомнатной квартире устраивался просмотр — с чаем, пением до утра, подарками. Телевизор был именинником, которого берегли, чтобы служил подольше, не утомлялся. Вождеденная радость в доме. А на ночь его прикрывали кружевной накидкой, как дорогую пуховую подушку, чтобы не пылился.

Так было еще до войны!

Всей семьей нащупывали наиболее благоприятные места расположения для антенны и самого телевизора. И волонтер, обычно глава дома, как человек с наиболее массивным телом-проводником, исполнял важный магический ритуал удержания сигнала. Иногда ему приходилось становиться на табуретку, поднимать антенну над головой и даже приседать на коленках.

— Показывает?

— Показывает! Не шевелись.

Но на другой день позу нужно было все равно менять. То ли из-за погоды, то ли из-за расположения звезд электронные потоки постоянно меняли направление.

Так формировался советский телевизионный фэншуй.»²

В настоящее время телевидение в развитых странах окончательно вытеснено интерактивными компьютерными средами, создатели которых с самого начала *совершенно осознано* пользовались магическими метафорами. Феномен «вечного возвращения» магического языка после каждой смены господствующей технологии хорошо описан в (см. например, Э.Дэвис. Техногнозис. Миф, магия и мистицизм в информационную эпоху.) Впрочем, вопреки устойчивости языка с каждым шагом мы уходим все дальше от изначального холизма ритуального искусства и все глубже погружаемся в шизологику искусства жанрового. Поэтому попытки уничтожить жанровое искусство в акте «техношаманизма», предпринимаемые время от времени с использованием музыки, видеозаписи или цифровых средств, должны быть встречены без всякого

Таким образом, в рамках целостного антропологического подхода можно заключить, что жанр это единица типологии *светского деритуализированного искусства*, следствие *распада* мультимедийных ритуальных форм, и что использование этого термина (вообще говоря, призванного множить квантитативные парадоксы) зависит от степени дискретности и медиации символической среды бытования артефакта, в сторону сокращения медиации, впрочем, до известной степени – до границ, где начинается владение ритуала, поскольку *тотально иммедиатистское искусство утрачивает жанровость и становится магией*

Этимологический анализ слова «жанр» всего лишь, через посредство французского и латыни вновь вернет нас в Элладу, откуда мы стартовали, 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

² О.Маховская. Телемания: болезнь или страсть. М, Вильямс, 2007 г. С.18

одновременно и становление и ставшее, результат процесса. Последнее слово означает также «поколение». Отсюда следует, что синхронный подход к жанровым системам, свойственный, например, монографии М.Кагана «Морфология искусства» является ущербным и что только гетерохронный анализ, ключ к которому и преподносит антропология, является полноценным: эволюция жанров и есть эволюция в строго биологическом смысле – это процесс порождения от единого корня (в нашем случае от описанной выше группы «пражанров» единого ритуального искусства), и наследования признаков. Мы, таким образом, обязаны говорить не просто о морфологии (в линнеевском смысле) жанрового искусства, но о его *генетике*³.

Более того, разивая генетическую метафору, 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 жанра⁴ иногда так и называемые – *войной форматов*. Победитель, как обычно, получает все – прежде всего возможность стать основной для рождения нового жанра. Причем, в мире искусства далеко не всегда новый жанр рождается от соединения двух старых – чаще всего жанр оплодотворяется исключительно зрительскими симпатиями.

Мы можем также наблюдать феномен отмирания и даже настоящего массового вымирания жанров, которому жанры, в противоположность живым существам, подвержены тем сильнее, чем более они удалены от

³ «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, Москва, 1997, С.5

⁴ о соотношении жанра и формата см. К.Шергова. Взаимосвязь жанра и формата современной телевизионной документалистики/ Вестник электронных и печатных СМИ, ИПК работников ТВ и РВ, № 19.

своих «предков». Так, принято говорить о «вечности» театра, но долго ли «протянет», например, инфотейнмент, докудрама или даже документальное кино как таковое? Причем далеко не всегда вымирающий жанр является «тупиковой ветвью». Иногда возможности для эволюции того или иного тележанра 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*.

Итак, в сторону дробления и в сторону объединения – равно до известной степени. Таким может быть девиз современного аналитика, занимающегося любой жанровой системой.

Основанием такому аскетическому, самоограничивающему подходу служит само богатство современных форм медиа. Наиболее совершенная из них (на сегодняшний день) – интерактивная цифровая электронная среда – *почти исключает жанровые ограничения на уровне техники*. В этой среде жанр является лишь пережитком, рудиментом предшествующего периода, проникающим в нее лишь благодаря тому, что темпы развития этой среды опережают темпы публичной рефлексии. В целом, можно сказать даже, что отчетливое присутствие жанра в артефактах этой среды есть признак недостатка фантазии у творца или коммерческого потребителя, на которого «расчитан» артефакт. Так, например, выделяют жанры компьютерных игр. Но жанровое многообразие современных компьютерных игр всего лишь наследует старым настольным играм, перенесенным в новую среду, с добавлением некоторых жанров, корни которых кроются в спортивных или военных играх в павильоне или на открытом воздухе. Однако лучшие из игр сложно отнести к какому либо одному жанру даже в границах понятия компьютерной игры, а некоторые игры непосредственно смыкаются с кино, являясь его интерактивной формой, содержат настоящие литературные произведения внутри мира игры и даже предоставляют

ограниченные возможности театрализации с использованием *scripts* (буквально, «сценариев») или в многопользовательском режиме.

Свойства, характерные для более совершенных медиа, присущи, пусть в меньшей степени и жанровой системе кино: наследование жанров предыдущего носителя (самый простой и распространенный пример – экранизация романа или спектакля) и попытки создать смешанные либо совершенно новые жанры. Но для целей данной работы особенно 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.

Самые первые ленты были, а, точнее, стали, именно документальным кино, причем возникновение феномена документального кино было естественным событием, лишенным замысла или соучастия старых форм искусства, и обусловлено спецификой самого носителя и процесса киносъемки: просто снять что-то значит уже «задокументировать» это. Среди первых десяти фильмов братьев Люмьер, которые были представлены публике на премьере 28 декабря 1895 года в Париже, 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 и была «аттракционом»⁵, привлекая колоссальное внимание человеческих толп. Сеансы кинопоказов в *Gran Café* стали даваться 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 самодостаточной. Задача качественной фиксации в процессе эксперимента по освоению новой

⁵ букв. «тем, что привлекает», *лат.*

разновидности носителя – киноплёнки – и получения прибыли от кинопоказа казалась самой важной.

Возвращаясь к словарю биологической науки, можно сказать, что в данном случае произошла мутация на уровне всей хромосомы (носителя генетической информации). Повторилась история с фотографией, которую можно назвать «мгновенной документальной живописью»: технология автоматически родила новый жанр искусства, в некотором смысле, самый «минимальный» жанр из всего жанрового многообразия, возможного для данной технологии. Некоторые кинодокументалисты напрямую сравнивали кино с фотографией, например Альберт Мейлес: *«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»*.⁶

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 избегло подобной участи лишь потому, что никакое старое искусство не обладает даже малой долей возможностей динамической фиксации события, однако 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

⁶ Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: «Радуга», 1986 – С. 68

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 съемки, то есть, путем тематического расслоения, родилась *кинохроника* – предтеча телевизионных новостей. Копирование кинолент и спорадический развоз их (вместе с операторами) по населенным пунктам позволяли «посетить», например, коронацию российского императора Николая II жителям не только Петербурга, но и губернских городов России и зарубежных столиц. Однако на данном этапе центрами архивации лент становились лишь центры самой кинотехнологии. Так, уже в 1897 году парижский зритель потенциально мог «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 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 сказалась упомянутая выше инерция в восприятии, на облике кинематографа в наступивший век мировых войн начинало сказываться влияние государственной пропаганды. К этому же времени сложились и первые прокатные сети в полном смысле этого слова. Именно система назависимого проката разрушила монополизм Парижа, обусловленный технологическим первенством, и позволила развести производство и демонстрацию киноленты. Влияние проката сложно переоценить. Произошел настоящий тектонический сдвиг: во-первых, родился феномен национального кинематографа, а во-вторых, оператора-киномеханика, наконец, оттеснил режиссер, и, следовательно, 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 поколений сыграла ключевую роль, поскольку ответ на вопрос «что фиксировать, когда уже все зафиксировано» был услужливо подсказан традиционными жанрами старого искусства – романом (первая экранизация), театром (первый киноспектакль), исторической хроникой (инсценировки библейских событий) и др. Но еще раньше первые режиссеры занимались... имитацией документального кинематографа. В эпоху господства кинохроники это делалось с целью подлога. Подлог приводил 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. Один из таких фильмов, «*На земле боевых каноэ*» Эдварда Кертиса (1914) смог обмануть через 50 лет даже такого киноведа как лидер группы «*Doors*» Джим Моррисон, который заимствовал из него то, что считал настоящими «плясками индейцев». Люди настолько привыкли к обилию фальшивок, что первый действительно документальный фильм на ту же этнографическую тематику – лента Роберта Флаэрти «*Нанук с севера*» (1922), произвел ошеломительный эффект.

Документальное кино благодаря Флаэрти как бы родилось заново. Флаэрти доказал (показал), что документальным фильмом можно назвать ленту, выходящую за границы «минимального жанра», т.е. простого результата взаимодействия кинокамеры и объекта. 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 «кинопьесы» и снимают первые шедевры большого кино. 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 противоположном) 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 *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 в ситуации реальной изоляции и в отсутствие паритета, а точнее – в присутствии колоссальной пропасти в социально-экономическом развитии Америки и Советской России. Подобная же «тесная связь» при отсутствии паритета будет «снова» характерна для двух стран начиная с середины 1980-х, что конечно-же, ни в коем случае не является случайностью.

Наиболее интересен параллелизм «случаев» Роберта Флаэрти и Дениса Кауфмана, называвшего себя «Дзига Вертов». Кауфман, как и

Флаэрти, вывел документальное кино на новый уровень. Но, в отличие от Флэрти, Кауфман создал не только режиссерский бренд («Вертов»), но и теорию. В своих трудах он, в частности, проповедовал «жизнь врасплох» на экране при декларируемом отсутствии сценария и монтажа. Надо заметить, что у Флаэрти «жизнь врасплох» получалась только изредка, в тех случаях, когда его дикари попадали в реальное, а не заявленное, затруднение. С другой стороны, у 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 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, а с началом широкого использования монтажа проявилась та специфика кино, которая позволила последнему вытеснить театр с первых позиций и в сфере искусства массового. Одновременно с этим процессом рождения массового *кинотеатра*, в силу общественно-политических обстоятельств первой половины XX века возрастает роль *пропаганды*, как частного случая *рекламы*, достигнув пика в ходе Второй

Мировой войны. Все документальное кино до окончания Второй Мировой войны, таким образом, можно разделить на кино *флаэртианское* (или *вертовское*, для советского ареала) и *хроникальное* (последнее – практически всегда с элементами пропаганды).

Очередной мутационный скачок произошел с появлением телевидения.

Литература

Вакурова Н. В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. Учебное пособие. Институт современного искусства. М., 1997

Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: «Радуга», 1986

Дэвис Э. Техногнозис. Миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Ультра. Культура, М. 2008 г.

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

Маховская О. И. Телемания: болезнь или страсть. М, Вильямс, 2007 г.

Шергова К.А. тел.+79037130999, email – kshergova@ipk.ru