

На правах рукописи

ШЕРГОВА КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

**ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВ В
ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ТЕЛЕВИЗИОННОМ КИНО**

Специальность: 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

МОСКВА - 2010

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Огнев Константин Кириллович

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор Барабаш Наталия Александровна
Московский государственный университет им.М.В.Ломоносова кандидат искусствоведения, доцент

Дубровина Татьяна Артемьевна
Всероссийский государственный университет кинематографии им.С.А.Герасимова (ВГИК)

Ведущая организация: Научно-исследовательский институт киноискусства Министерства культуры РФ

Защита состоится «22» апреля 2010 г. в 15 часов на заседании Диссертационного совета Д.206.002.01 в ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» по адресу: 127521, Москва, ул.Октябрьская, 105, корп. 2, аудитория 10 (10 этаж).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания по адресу: 127521, Москва, ул.Октябрьская, 105, корп. 2.

Автореферат диссертации размещен на сайте www.ipk.ru.
Автореферат разослан «18» марта 2010 г.

Ученый секретарь диссертационного совета, кандидат филологических наук, доцент С.Л. Уразова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Всякое художественное произведение имеет жанр, который объединяет наиболее общие закономерности, черты и свойства этого произведения. Однако подвижность жанровой системы, сопряженная с множеством причин, позволяет говорить об эволюции жанра, его динамике и развитии. Это имеет прямое отношение к экранным видам искусства, в том числе – к документалистике.

Жанр всегда содержит обобщение, относящееся не только к конкретному произведению, но составляет портрет эпохи, нации, искусства как такового. Изменчивость, подвижность жанровой природы обусловлена стремлением к сбалансированности. Соподчиненность особенностей произведения, включая жанровые, опирается на социокультурный контекст времени. Сама же эволюционность структуры связана с а) попыткой выйти из художественного «хаоса»; б) поиском специфических свойств формы и содержания.

Мысль об автономности и дифференциации жанров можно перенести и на произведение в целом. Всякий раз, создавая его, автор исходит из убеждения о его единственности и неповторимости. Этим во многом объясняется индивидуальная природа мира автора, где каждое новое произведение подчиняется столь же новой логике его написания. Отсюда – возникновение нового жанрового поля, в котором существует авторское творение.

Если выстроить классификацию жанров довольно затруднительно и не всегда результативно, то очертить параметры, масштаб, способ существования и жизнедеятельности жанров – задача весьма реальная. Именно это обуславливает те подходы, которые предпринимаются в настоящем исследовании; очерчивает его внутренние границы и стремится к переосмыслению.

Актуальность исследования обусловлена, во-первых, несоответствием методологии большинства работ факту повышенной изменчивости жанровых форм экранного искусства, во-вторых, отсутствием комплексного гуманитарного междисциплинарного подхода к исследованию жанровой эволюции, выходящего за рамки «чистого» киноведения, в-третьих, отсутствием специального подхода к многообразию жанровых форм именно документалистики (что влечет за собой механическое перенесение классификационных схем из других областей искусства), в-четвертых, отсутствием четких критериев для определения самого предмета (документального телефильма), наконец, в-пятых, стремительным устареванием дискурса прежних работ в связи с не менее стремительным изменением социокультурного контекста.

Цель и задачи исследования. Цель диссертационной работы состоит в выявлении принципов, которым подчиняется эволюция жанра документального телевизионного кино, а также в описании современной ситуации и объяснении обстоятельств ее формирования.

Задачи исследования:

- выявить сущность и определить параметры понятия «жанр»;
- рассмотреть причины и обоснованность конфликта понятий «жанр» и «формат» на отечественном телевидении;
- проследить сменяемость жанровых систем (жанровых генераций) в историческом контексте;
- оценить адекватность применения на отечественном телевидении категорий «западной» жанровой генерации.

Степень научно-теоретической разработанности проблемы.

Проблема жанра восходит ещё к «Поэтике» Аристотеля, ею занимались Н. Буало и Д. Дидро. В европейском искусствоведении есть даже особый термин «генология», введенный в 1920 г. французским литературоведом и философом Полем Ван Тигемом для обозначения науки о жанрах в литературе.

Теория жанров в киноведении была унаследована из литературоведения в основном потому, что одним из первых теоретиков кино стал литературовед и основатель «русской формальной школы» литературоведения Ю.Н.Тынянов, который внес в научную среду тезис о необходимости рассматривать не жанры, а жанровые системы, причем жанровые системы каждого автора в отдельности. Тынянов называл современное ему кино «искусством абстрактного слова»¹, а также применял к нему понятие о гибридах литературных категорий. Кроме того, Тынянов предполагал в будущем появление собственных «киножанров»².

Системой жанров литературы киноведы пользовались вплоть до 1970-х годов, но очень быстро выяснилось, что литературоведческой теории жанра недостаточно для описания произведений такого сложного, имеющего одновременно черты и абстрактного (языкового), и визуального, и динамического вида искусства. В этом направлении двигались как киноведы, так и известные исследователи телевидения – Э.Г.Багиров, Р.А.Борецкий, С.А.Муратов, А.Я.Юровский и другие.

С 1970-х годов в искусствоведении появляется тенденция решать вопрос о жанре в связи с систематизацией представлений обо всей морфологии искусства. Здесь особый интерес представляют работы М.С.Кагана, автора «Морфологии искусства»³ – первой в отечественной эстетике специальной монографии о внутреннем строении мира искусств. Рассмотрев морфологические идеи, в том числе и представления о жанрах и жанровых

системах от античности до наших дней, автор предпринимает попытку создания грандиозной морфологической «сети», охватывающей искусство в целом. Попытку адаптации системы М.С. Кагана к теории экранной публицистики произвел А.А. Абдурахманов в работе «Дифференциация жанров экранной публицистики»⁴.

В исследовании Л.М. Рошалья связывается возникновение такого явления как документалистика, с «желанием людей осмыслить современность как определенный отрезок истории, понять сегодняшнюю действительность как часть общего исторического процесса». Л.М. Рошаль отрицает возможность существования какой бы то ни было устоявшейся системы жанров, провозглашая, что «создавать каждое новое экранное произведение – значит каждый раз творить жанр»⁵.

Крупным специалистом по теории документалистики и ее жанров является Г.С. Прожико⁶. Столкнувшись с проблемами предшественников, она опирается на несколько определений жанра сразу и, исходя из диалектического взаимодействия образного и аналитического способов аргументации, предлагает свою схему существующих жанров документального кино. Преобладание в произведении тех или иных элементов аргументации, согласно Г.С.Прожико, позволяет отнести произведение к одной из четырех жанровых групп.

Оригинальным исследователем является С.В. Дробашенко, который в книге «Пространство экранного документа» признает, что «в теории экранного искусства, в разработке принципов информации и пропаганды нет, пожалуй, более сложной, запутанной и до настоящего времени не решенной проблемы, чем проблема жанровой классификации документальных форм кинематографа и телевидения»⁷. В итоге С.В. Дробашенко предлагает разделить документальные фильмы на две основные группы, исходя из способа организации экранного материала в сочетании с его содержательной характеристикой⁸.

Наиболее всеобъемлющим исследованием представляется «Типология жанров современной экранной продукции»⁹ 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 вычислимым результатом». Исследователи уточняют, что «в восприятии произведения зрителем большую роль играет форма «заявленного жанра», определяемая коммерческим названием экранного продукта или анонсом.

При анализе автор опирается как на труды известных зарубежных философов и теоретиков искусства, среди которых А. Базен, Ж. Бодрийяр, Г. Гадамер, Т. Иглтон, З. Кракауэр, М. Маклюэн, Ю. Хабермас, Й.Хейзинга, М. Хайдеггер,

Р. Уильямс, Д. Элтейд, У. Эшби и др., так и на работы ведущих отечественных исследователей, в т.ч. С.С. Аверинцева, А.Г. Айзенберга, Н.А. Барабаш, М.М. Бахтина, М.Е. Голдовской, Н.А. Голядкина, Л.Н. Джулай, В.В.Егорова, М.И. Жабского, М.Е. Зака, Ю.М. Лотмана, К.К. Огнева, Н.А. Хренова, В.Л. Цвика и др.

Объект исследования. Объектом исследования являются отечественные документальные телевизионные фильмы в контексте времени их создания и исторической перспективе.

Предмет исследования. Предметом исследования является категория жанра, ее характеристики и изменчивость в историческом контексте.

Методология и методы исследования. 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 присутствует системный, комплексно-междисциплинарный анализ. Применяется исторический и этимологический методы с целью обнаружении истинного значения понятия по его названию и происхождению.

Эмпирическая база исследования. В диссертации анализу подвергнута телевизионная документалистика от фильма-родоначальника этого искусства –«Загадки Н.Ф.И.» И.Андроникова до многочисленных «Тайн» и «Загадок» современного документального телеэкрана. Место документального кино и его роль на современном телевидении определяются исходя из данных социологических исследований, некоторые из которых приводятся в Приложении.

Научная новизна работы состоит в том, что:

- автор проводит исследование, отрицая возможность построения статичной жанровой системы;
- исследована взаимосвязь применяемых в отечественной телепрактике понятий «жанр» и «формат»;
- в научный оборот вводится понятие жанровой генерации;
- проанализирована жанровая структура современного телевизионного документального кино, определены его основные эстетические черты;
- систематизированы этапы становления и развития отечественной теледокументалистики в историческом контексте с точки зрения наследования жанровых признаков;
- сделан прогноз о появлении «интернет-документалистики» как наследницы телевизионной документалистики в новой медиа-среде.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Понятие «жанр» не имеет статичного и однозначного определения. Жанр – это динамическая категория, связанная с поступательным развитием культуры и социума. С течением времени жанры перемешиваются, наследуют признаки предшествующих жанров и вырождаются, поэтому эволюцию жанров следует рассматривать как определенное подобие биологической эволюции.
2. В процессе формирования жанра влияние аудитории на него не меньше влияния автора, поэтому эволюцию жанров документального фильма нельзя рассматривать, ограничиваясь лишь рамками киноведения, вне антропологического измерения культуры.
3. Поскольку понятие «жанр» динамически изменчиво в историческом контексте, то следует отказаться от идеи построения одной всеобъемлющей системы жанров, а вести речь о жанровых системах и принципах наследования в них, для чего диссертант вводит понятие жанровой генерации. Генерация имеет признаки принадлежности к господствующим в период ее складывания нескольким факторам, а именно: уровню развития техники, социальным условиям и философско-эстетическому пространству. Смена генерации характеризуется революционным изменением какого-либо из этих трех факторов.
4. В силу исторических причин развитие жанровых генераций документального телефильма в СССР и на Западе происходило по-разному. На современном этапе некритические заимствования из «западной» традиции создали путаницу в жанровом поле. Поэтому попытке описания современной отечественной жанровой генерации должна предшествовать работа по уяснению происхождения и функций заимствованных жанров и оценке адекватности применения их наименований к отечественным произведениям экранной документалистики.

Научно-теоретическая и практическая значимость работы. Раскрытие содержания многих новейших терминов в телевизионной практике ("формат", "докудрама") позволяет использовать теоретические положения диссертации как в телепроизводстве, так и в курсах лекций по теории экранных искусств, учебных пособиях и справочниках.

Сформулированный в диссертации системный подход к пониманию эволюции жанров как изменения наследственных признаков в течение нескольких поколений, и переход от понятия «жанровых систем» к понятию «жанровых генераций» могут стать толчком к дальнейшим продуктивным исследованиям в области как теории телевидения, так и теории жанра.

Результаты исследования могут быть применены для корректирования принципов классификации документальных телефильмов в практике маркетинговых отделов телекомпаний, а также послужить для выработки более гибкой политики телепроизводителей по отношению к зрительской аудитории.

Апробация результатов диссертации. Основные положения диссертации используются автором в ходе занятий со студентами ВГИКа и ИПК работников ТВ и РВ, а также отражены в ряде статей, опубликованных в различных изданиях, в том числе и в журнале из перечня ВАК. В качестве

режиссера и сценариста за тридцать лет работы на телевидении автором исследования сделано множество документальных фильмов, часть которых приведена в фильмографии. Все теоретические выводы согласуются с практической деятельностью.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографии, Фильмографии и Приложения. Цель первой главы – очертить границы, в которых будет идти речь о жанрах телевизионного документального фильма. Вторая глава представляет собой исторический обзор эволюции телевизионной документалистики. В третьей главе автор анализирует современную жанровую картину. В Фильмографии перечислены наиболее важные для анализа работы в области документального телекино. В Приложении даются сведения о структуре документального телеэфира на современном этапе.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обозначены актуальность диссертации, степень научно-теоретической разработки проблемы, определяются параметры понятия жанр, дается подробный обзор различных концепций жанровых систем в киноведении.

Первая глава «Особенности телевизионной среды» состоит из четырех параграфов. Цель первой главы – очертить границы, в которых будет идти речь об эволюции жанров документального телефильма.

В первом параграфе «Специфика телевизионной экранной продукции» раскрываются характерные эстетические особенности телевизионной среды: «встроенность» телевидения в повседневную жизнь аудитории лежит в основе восприятия телефильма. В отличие от кинематографического просмотра, который можно определить как «наблюдение», телевизионный просмотр воспринимается как «контакт». Телезритель оказывается «один на один» с экранным действием, что порождает «эффект присутствия». И задача авторов телепрограмм состоит в том, чтобы создать у аудитории ощущение, будто она находится на месте происшествия, следит за событиями, разворачивающимися на ее глазах.

Время играет немаловажную роль в этой среде, так как каждый элемент программы передач обозначен конкретным обозначением момента выхода в эфир. Влияние элементов программы друг на друга, требование их уместности и логической последовательности постепенно приводит к представлению о телевидении как о непрерывном потоке аудиовизуальной информации. Автор, опираясь на теорию телевидения Р.Уильямса, изложенную им в книге «Телевидение. Технология и структурная форма»¹⁰, приходит к выводу о том, что внутри калейдоскопического потока информации значимость жанровых различий в целом понижается – признаки

жанра менее важны по сравнению с признаками принадлежности к телеканалу, соответствия «формату».

Во втором параграфе «Понятие «формат». Взаимосвязь жанра и формата» рассматривается сложившаяся в последние годы тенденция говорить о «формате» телепродукции, не уделяя, как и в случае с жанром, большого внимания значению этого термина. Хотя 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, признанном таковым в России.

Поначалу по отношению к телевидению «формат» обозначал только количественные характеристики: метраж передачи, обусловленный сеткой вещания. Многие и сейчас вкладывают в это понятие только количественное значение и некоторые технические параметры, сохраняя значение «формата» как чисто внешней «формы».

Но в США постепенно понятие «формат» стало включать и смысловые особенности. Применяя расширенную трактовку термина «формат» из работы Д.Элтейда «Логика медиа»¹¹, ссылки на практику медиаметрии и наработки теоретиков жанра к телевизионной документалистике, диссертант делает вывод о существовании трехсторонних взаимоотношений: продюсера (или заказчика), автора и зрителя, что приводит к тесной взаимосвязи жанра и формата. При этом постулируется динамизм подобной связи.

В третьем параграфе «Жанровые генерации» диссертант приходит к выводу, что попытке классифицировать жанры препятствует постоянное изменение экранной документалистики как сложного синтетического искусства. Этимологический анализ слова «жанр» приводит автора к пониманию эволюции жанров почти в биологическом смысле – как процесса порождения от единого корня и наследования признаков. Однако в мире искусства чаще всего жанр одухотворяется зрительскими симпатиями. Автор работы вводит в исследование ключевое для всей работы понятие жанровой генерации или жанрового поколения – совокупности жанров, имеющих общие признаки присущих повседневной культуре данного общественно-социального пространства и данного времени уровней эстетического, социального и технического развития.

Жанровая генерация имеет признаки прежнего поколения и передает наиболее жизнеспособные из них следующему по принципу наследования. Жанровая генерация сменяется, когда зрительский интерес смещается в пользу нового медиа.

Исследование эволюции жанров телевизионного документального кино включает в себя культуру «человеческого измерения» искусства. И поэтому справедливым представляется применение подхода, основанного на единстве времени и пространства автора и зрителя. Они : а) разделяют

свойственные их времени эстетические представления; б) условно одинаково подчинены доминирующему общественному мировоззрению; в) осведомлены об уровне развития техники и предоставляемых ею возможностях, о современном им облике кино- и телевизионной документалистики. На эти три фактора изменения картины повседневности: эстетический, социальный и технический, – диссертант опирается в ходе исследования.

В четвертом параграфе «Три аспекта жанровой эволюции» автор раскрывает содержание трех факторов изменения картины повседневности.

Касаясь эстетического фактора, автор выделяет несколько хроно-типологических стадий развития киноэстетики, оказавших непосредственное влияние на облик документалистики в целом и документального телефильма в частности: авангард, как время рождения документального кино, модернизм, роль которого в СССР выполняла политизированная эстетика соцреализма, и постмодернизм, который как образ мировоззрения оказал на отечественную документалистику меньшее влияние, чем на западную – но именно в этот период большое значение приобрела сопутствующая постмодернизму «технократическая эстетика» – мировоззренческая позиция, с которой ценность произведения рассматривается не только с точки зрения использованных при его производстве технических новшеств, но и в ракурсе одного из главных принципов постмодернизма – деконструкции (Ж.Деррида).

На разнообразии жанров в таком техноемком виде искусства, как документальное телекино, уровень развития технических средств его производства безусловно, влияет. М.Е. Голдовская справедливо указывает на то, что мнение о вторичной, подчиненной роли техники неправомерно, особенно применительно к экранной публицистике¹². Сегодня прямая зависимость художественного аспекта телевизионной документалистики от технического оснащения очевидна.

Социальный фактор влияния на эволюцию жанров документального телефильма выражается в общественных функциях телевидения и событиях, имеющих общественный резонанс и непосредственно относящихся к телевидению.

Современный исследователь оказывается один на один с множеством попыток классификации, которые к тому же страдают взаимной несовместимостью. В этих работах постоянно возникают «плоскости», «пространства», «модели» и «группы» – но единой картины эволюции нет, потому что утрачен (либо не воспринят) взгляд на историю экранного искусства в более широком контексте развития современного ему общества, господствующих эстетических представлений и техносферы. Автор работы делает вывод, что именно теледокументалистика является той формой киноискусства, для которой особенно актуальна эта триада, поскольку ей

свойственна тяга к новому, вызванная в свою очередь более тесной (по сравнению с кино художественным) связью документального кино с реальным миром в его антропологическом измерении.

Вторая глава – «Основные этапы становления и развития жанровой структуры документального телекино» – состоит из четырех параграфов и представляет собой исторический обзор эволюции телевизионной документалистики в соответствии с тремя факторами изменения картины повседневности.

В первом параграфе «Жанровая специфика кинематографа и место документального кино в дотелевизионном мире» автор рассматривает феномен возникновения документального кино как такового, а также его первое деление на жанры.

Раннее документальное кино понимается в этом параграфе как естественное порождение кинотехнологии: самые первые киноленты были простой фиксацией повседневности, то есть, были именно документальным кино, поскольку просто снять что-то значит уже «задокументировать» это. Повторилась история с фотографией, которую называли «мгновенной документальной живописью»: технология автоматически породила «минимальный» жанр. Целое десятилетие кино, подобно учебным натюрмортам, искусством не считалось. Формула успешного кинопоказа заключалась лишь в выборе «живого события», которое следовало зафиксировать, чтобы заинтересовать публику в ходе «аттракциона». Из выбора предмета для съемки, т.е. из тематического расслоения, родилась кинохроника – предтеча телевизионных новостей.

К середине первого десятилетия 1900-х официальная кинохроника захватила кинотеатры. Несколько хроникальных лент, объединенных одним сеансом, формировали киножурнал. К этому же времени сложились и первые прокатные сети. Система независимого проката выдвинула на первый план игровое кино. Первым действительно документальным фильмом принято считать ленту Роберта Флаэрти «Нанук с Севера» (1922). Флаэрти показал, что можно выйти за границы простого результата взаимодействия кинокамеры и объекта и стал первым режиссером-документалистом.

Особое внимание диссертант уделяет параллелизму творчества Роберта Флаэрти и Дзиги Вертова. Дз.Вертов, в отличие от Р.Флаэрти, создал и теорию. В заключение диссертант предлагает принцип деления документального кино до окончания Второй Мировой войны на кино флаэртианское/вертовское и хроникальное.

Второй параграф «Влияние телевизионной технологии: рождение новой субъектности и ранний период существования документального телефильма на отечественном телевидении» посвящен трансформации, которую совершило телевидение в системе жанров аудиовизуального искусства. На

этапе становления отечественного телевидения формировались предпосылки характерного облика советской теледокументалистики.

В первые годы существования нового медиа в СССР телевидение испытывало на себе влияние двух разных, но взаимодополняющих друг друга в дотелевизионном мире информационных технологий – радио и кинематографа. На этапе своего формирования советское телевидение по своим свойствам было ближе к радио, нежели к кино: в композиции любого материала, подготовленного специально для телевидения, преобладала наррация, рассказывание.

В то время как радио путем абстракции голоса от визуального облика работало на идеализацию умозрительного образа человека, сидящего у микрофона, телевидение позволяло «привести» человека в дом к зрителю. Возникла дилемма телегеничности: рассказчик должен был соответствовать своим обликом усредненным запросам зрителей, что привело к возникновению феномена Ираклия Луарсабовича Андроникова и становлению первого жанра документального телевизионного кино на советском телевидении – прямого иллюстрированного авторского повествования.

«Загадка Н.Ф.И.» предоставляет возможность наблюдать момент трансформации «передачи» (трансляции) в первый советский документальный телефильм в жанре иллюстрированного рассказа, генетически близкого одновременно и драматической радиопостановке, и иллюстрированной лекции.

И. Андроников осознавал свое новаторство: в книге, посвященной своей работе на телевидении¹³, он говорит о рождении новой субъектности, об эффекте «одностороннего диалога», а также о синтезе, произведенном телевидением из взаимодополняющих основ трансляции и кинопоказа. Это во многом предопределило облик отечественной телевизионной кинодокументалистики.

Далее диссертант переходит к полемике между «киноцентристами» и «телецентристами», имевшей место в этот период. Первые утверждали, что родословную телефильма следует выводить из давно утвердившейся кинопоэтики, вторые – что творческое своеобразие телефильма невозможно определить вне категорий телевизионной эстетики. В те годы никто еще не называл свои экранные опыты «телефильмами», рецензенты писали о них как о телевизионных новеллах, документальных очерках, сюжетных кинозарисовках или «очерковых передачах, решенных с помощью кино».

На практике авторы телефильмов искали свою специфику путем отрицания. В телевизионном документальном фильме впервые появились не эталонные, в отличие от широкого экрана, образы современников. Телевидение и

телефильм активно искали собственную нишу, создавая собственные жанры: фильм-спор, фильм-анкета. Диссертант завершает обзор раннего периода открытием Первого Всесоюзного фестиваля телефильмов в Киеве (1966). Киевский фестиваль стал вершиной раннего периода советского телекино.

В третьем параграфе «Документальное телевизионное кино в СССР в конце 1960-х – середине 1980-х гг.» предметом внимания диссертанта становится жанровое многообразие отечественного экранного искусства в эпоху «застоя».

В эти годы советская документалистика отличалась большей серьезностью, в то время как художественное кино сосредоточилось на развлечении зрителя. Начало эпохи можно отсчитывать со Второго Всесоюзного фестиваля телефильмов в Москве в 1968 году, на котором произошло размежевание с репортажностью, характерной для предыдущего десятилетия. К середине 1980-х число документальных телевизионных фильмов, ежегодно производимых на студиях Гостелерадио, исчислялось сотнями. В СССР окончательно оформляется документальный телевизионный фильм.

Хотя художественные формы документального телекино множились и усложнялись, официально телевизионный документальный фильм все еще считался экранным продолжением печатной прессы.

Переход на видеозапись придал телевидению новые свойства: теперь телеинформация сохранялась во времени и могла подвергаться многократному повторению с формально неизменным содержанием. Техника стала главным фактором «эстетического своеобразия». Диссертант рассматривает характерные особенности видеофильма на примере 60-серийной эпопеи «Наша биография».

Производство фильмов было аналогично работе крупного завода, а жанровая структура экранной продукции – товарному списку с классификацией, исходящей из формулировки заказа. В этом параграфе приведен детальный перечень устоявшихся на тот период жанров. Это: фильмы-репортажи, «зарисовки», хроники-обзоры, фильмы-путешествия, фильмы - биографии (портреты), рекламно-пропагандистские, учебно-познавательные и др.

Четвертый параграф «Телевизионное документальное кино постсоветской эпохи» состоит из двух подразделов. Первый «Распад СССР и его последствия для отечественного документального кинематографа» – посвящен изменениям, произошедшим в документалистике кино и телевидения результате разрушения советского пространства. Автор делит процесс распада советского культурного мира на два этапа (1985 - 1991 и 1991 - 1998)

Первый этап можно рассматривать как «отложенные шестидесятые». Для экранного искусства этот период был благотворным. В целом диссертант полагает, что снятие запрета на демонстрацию правды должно

рассматриваться как шаг на пути к «открытому обществу», которое обязано знать, в какой стране живет.

Подавляющее большинство лент конца 1980-х снято об «униженных и оскорбленных». Вместе с тем нарастает экспрессия, стремление к сенсационности, в наррации получают более широкое распространение вопросительные обороты, имеющие целью создание чувства коллективной вины, «пробуждение совести», призыв к покаянию. Основная цель этих лент – разжигание ненависти к существующему мироустройству, к «системе» и «аппарату». Автор работы полагает, что если с информационной точки зрения в перестроечной кинодокументалистике произошли значительные сдвиги в сторону полноценного освещения действительности, то идеологически и морфологически это – по-прежнему пропаганда, умело направленная в глубины коллективного бессознательного.

Однако формальное разнообразие документальных лент возрастает. Резкая смена идеологического курса нарушила застойную тенденцию к многосерийности, к созданию документальных эпопей. Активизировались хроникально-репортажные формы. Стал популярен термин «проблемное кино».

На втором этапе стало очевидно, что в режиме «взрыва» производство документальных фильмов не поспевает за происходящими в стране переменами. Начались стремительные изменения на эфирном телевидении, появились революционные программы «Взгляд» и «600 секунд», телевидение переключилось на актуальные репортажи и публицистику, а производство собственно фильмов, осмысляющих реальность, практически прекратилось. В результате телевидение стало лишь средством доставки документального кино к зрителю. Диссертант заключает, что возврат к ценностям репортажа произошел настолько стремительно, что не только полностью уничтожил эстетику документалистики периода «застоя», но и поставил под вопрос выживание самого телевизионного документального фильма в России как формы экранного искусства.

Во втором пункте четвертого параграфа «Увеличение объемов российской документалистики на телеэкранах в 2000-х годах» диссертант переходит к анализу причин и смысла процесса бурного коммерческого производства телевизионной документальной продукции в уходящем десятилетии, а также рассматривает пример сотрудничества кинодокументалиста и нового российского телевидения на примере деятельности режиссера Виталия Манского. Диссертант подвергает анализу проект «Реальное кино», разбирая содержательную сторону заявлений В.Манского в контексте объективной ситуации, сложившейся в экранном искусстве того времени.

В 1999 году благодаря усилиям В.Манского на телеканале РТР появляется отдел документальных фильмов, который режиссер возглавил. На примере

фигуры В.Манского автор работы показывает, как новое поколение режиссеров учится принимать функциональные, эстетические и этические ограничения, налагаемые телевизионным форматом.

Резкое увеличение объема документального кино на российском телевидении принято относить к 2005 году, однако началось оно несколько раньше: сначала появились телевизионные программы, реконструирующие и объясняющие самые громкие преступления 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.

Данные исследования, проведенного в 2008 году, свидетельствовали, что документальные фильмы и программы обладали самым высоким рейтинговым потенциалом после игрового кино и новостей¹⁴. Однако камнем преткновения для авторов оказался пресловутый «телеформат». Заказчики подстраиваются под рейтинги, а результаты медиаисследований говорят о том, что зрители не готовы к восприятию «неформатного» документального кино.

По мнению автора работы, в период становления и стабилизации российского телевидения, работающего по коммерческой модели, современные документальные произведения приобрели ряд характерных признаков, обусловленных изменениями как в социальной (общественной) среде, так и в области техники. Также изменилась связанная этими двумя факторами, но не полностью подчиненная им философско-эстетическая парадигма. Как и предыдущие стадии развития документалистики, современная генерация имеет свои особенности, которые рассматриваются в диссертации. Начиная с телесезона 2005-2006 гг. объемы эфирного времени, занимаемого неигровым кино, на главных федеральных каналах увеличились в три раза.

Документальными стали называть циклы, проекты, программы, сериалы. Но главные споры вызывает не отсутствие твердых представлений о жанрах, а стилистика, в которой создаются многие документальные линейки каналов. На этом завершается исторический обзор жанровой эволюции. Третья глава «Проблемы жанровой структуры современной теледокументалистики» состоит из четырех параграфов. В ней автор переходит к анализу текущей жанровой картины и существующих подходов к ее осмыслению.

В первом параграфе «Преобладающие жанры современного документального кино» диссертант отмечает, что, несмотря на увеличение количества документальных фильмов, в целом наблюдается жанровое однообразие.

Произведения постсоветского документального телевизионного кино автор

относит к трем группам жанров:

1. фильмы- «расследования»;
2. фильмы-портреты;
3. научно-популярные фильмы.

Первая группа делится на расследования современных событий и расследования исторические. Авторы работ первого типа в основном интересуются случаями преступления закона: криминальными или политическими («Документальный детектив», «Лубянка»). Одна из важнейших проблем фильмов-исторических расследований заключается в возможной фальсификации истории. Оказавшись в руках малообразованных авторов и продюсеров, факты истории бывают или перевернуты, или тенденциозно изложены в угоду заранее придуманной версии. («Григорий Распутин. Ловушка для Антихриста»). Некоторой «группой в группе» исторических расследований являются фильмы о «вождях» от императорских до брежневских времен и других знаменитых людях: частично они представляют собой историческое расследование (в большинстве случаев еще и содержат в себе некий детективный элемент), а частично – портреты: еще одну неизменную составляющую жанровой палитры документального телекино. («Убийство на Кутузовском. Зоя Федорова», «Жизнь после славы. Валентина Леонтьева», «Контракт со смертью. Рудольф Нуриев», «Пять предсмертных записок. Маршал Ахромеев», «Нарком СМЕРШа. Падение», «И лично Леонид Ильич»).

Произведения второй жанровой группы называют фильмами-портретами, которые с тем же успехом можно отнести к фильмам-биографиям. На взгляд автора диссертации, среди этих фильмов-портретов практически не бывает ярких работ, хотя их количество в эфире устойчиво растет. В основном фильмы-портреты создают галерею живущих в мире шоу-бизнеса, политики или баснословного богатства людей, якобы репрезентирующих собой общество. В эфире нет документальных телепортретов, посвященных простым современникам, представителям новых профессий, новых сословий или приверженцев нового образа мыслей, если рассказ о таких героях не связан с вопросами жизни и смерти или нарушением закона. Это объясняется рейтинговыми целями производителя.

Третья группа – научно-популярные фильмы. Автор диссертации доказывает, что с научно-популярными фильмами в полном смысле этого слова современные документальные фильмы, так именуемые, роднят лишь стилевые особенности повествования: информативность, аналитичность, публицистичность и реферативность. Целый ряд новых, широко разрекламированных проектов далек от науки, а термин «научно-популярный» претерпел инверсию значения: от «популяризации науки» к «научообразности популизма» («Великая тайна воды», «Плесень», «Обвиняется Чарльз Дарвин»).

По мнению диссертанта, преобладание тем, связанных с прошлым, лишает телевизионную документалистику непосредственного соприкосновения с реальностью. Документальное кино перестало быть «окном в мир»: полностью оставив эту функцию выпускам новостей, оно стало «окном в прошлое».

Отдельный подраздел первого параграфа – “«Докудрама» – новый жанр?” – посвящен интерпретации зарубежной докудрамы отечественным телевидением. Автор работы показывает, что, в то время как на западном телевидении этот жанр имеет богатую историю, у современной отечественной докудрамы нет традиции. Правда, некоторые исследователи находят своего рода «докудраму» в советском кино: наиболее ярким примером считается «Перед судом истории» (1965) Ф.Эрмлера. Термину «докудрама» в отечественной теледокументалистике, на наш взгляд, отвечает сериал «Стратегия Победы», созданный в Студии документальных фильмов т/о «Экран» в 1985 году.

Первая отечественная документальная драма в рамках современной генерации – фильм Первого канала «Битва за космос», сделанный при непосредственном участии BBC, National Geographic (США) и NDR (Германия). Чертами этой и последующих отечественных докудрам стали не объективность и кропотливая работа с историческим материалом, а нарочито «острый», конфликтный сюжет, усиление естественной драматургии режиссерскими и сценарными приемами, что придает ей развлекательный оттенок. Докудрама как таковая находится в известном 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, докудрама же представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме. Это удобный жанр для фильмов на историческую тему. Однако для большинства задач документалистики эта форма ущербна. Со стороны набирающего силу и не совсем понятного жанра уже ощущается угроза – в адрес как других жанров, так и документального кино в целом. С точки зрения автора работы, столь широкое распространение докудрамы может иметь самые негативные последствия.

Второй параграф «Эстетические черты современной документальной телевизионной продукции: между китчем и трэшем» посвящен эстетическим последствиям коммерциализации документального эфира. 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. Феномен китча основан на эстетических запросах и вкусах неквалифицированного большинства зрителей и появился тогда, когда средства массовой информации и, в первую очередь, телевидение позволили массовой культуре захватить публичные позиции.

Почти одновременно с увеличением объема документального кино на телеэкране в отечественной телекритике возникла очередная волна дискуссий вокруг современной эстетики телевидения: укрепилось словосочетание «телевидение трэша». Его рождение связано с оккупацией российского эфира «американским продуктом» – покупными и адаптированными телевизионными форматами. Возникновение новой формы конструирования реальности средствами телеэфира поднимает серьезные проблемы: о природе «реального», окончательном расколе культуры на массовую и элитарную, границах интерпретации и категории достоверности.

«Трэш» как явление общественное и культурное впервые заявил о себе на Западе, и теоретическую базу под его исследование подвели именно американские авторы – в частности Л.Гриндстафф, обобщившая воззрения американских профессионалов ТВ и научные взгляды на трэш-телевидение. В российской телевизионной критике полноценных исследований трэша практически не существует, но к этой теме обращались телекритики А.Качкаева, И.Петровская, Е.Афанасьева, Д.Дондурей и др. Автор диссертации заимствует определения Е.Мансковой¹⁵, выделяющей характеристики экранного трэш-продукта.

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. Для того, чтобы ежедневно наращивать рейтинг, эксплуатируя эмоции низшего порядка, новый продукт также должен поступать на ежедневной основе. Именно поэтому современная трэш-документалистика существует лишь как развлечение. Для обозначения подобной продукции появился и новый термин – теледокументалистика «продюсерская» или «форматная», в рамках которой способы конструирования реальности и границы ее интерпретации определяются рейтингом и прибылью от показа.

Третий параграф «Цифровая революция 1990-х и ее влияние на теледокументалистику» посвящен обзору технологической стороны развития документального телекино, когда поколения техники сменяли друг друга особенно быстро, что оказало несомненное влияние на жанровую структуру. 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 – в постепенном повышении качества записи. Но самым важным для эстетики документального кино изменением был переход от линейного к нелинейному доступу к информации.

К концу 1980-х аналоговая техника видеозаписи уперлась в технологический порог. Фундаментальным ограничением была потеря качества при многократной перезаписи аналогового сигнала. Частичным ответом на эту проблему стали многоканальные системы, сводившие несколько сигналов из разных источников воедино для записи. Многоканальный монтаж с многократными вставками и наложениями породил эстетику музыкального клипа, основанную на разложении не только времени сцены, но и пространства кадра, и оказавшую большое воздействие на внешний облик телевизионных передач и телекино.

Смена технологической базы произошла практически мгновенно в середине 1990-х, когда «цифра» впервые удешевила процесс производства на телевидении сразу на порядок. Происходит существенное уменьшение габаритов записывающей аппаратуры. Десятилетие проходит под лозунгом «домашнего видео».

Существуют смелые прогнозы относительно перспектив дальнейшей миниатюризации и удешевления снимающей аппаратуры для документалистики. Предполагается, что когда камеры уменьшат в размерах, их можно будет помещать на одежде людей, которые не будут знать, что «всквозную» снимают друг друга, а режиссер просто станет вынимать из информационного банка некие имиджи и монтировать из них фильмы. Надо полагать, что подавляющее большинство людей определенно встретит «в штаны» подобное предложение по фактическому разрушению всякой приватности.

В четвертом параграфе «Интернет-вещание: перспективы нового вида медиа» автор работы рассматривает возникающие взаимоотношения между эфирным телевидением и новым медиа. Автор не ставит задачу отразить все аспекты интернет-вещания – его интересуют лишь те, что связаны с документальным телекино.

Понятие «интернет-вещание» включает в себя передачу по Интернету видео- и аудиоинформации. Автор предлагает ввести термин «интернет-канал»: это интернет-СМИ, которое распространяет информацию в Интернете с помощью аудиовизуальных средств.

Как и на традиционном телевидении, информацию можно передавать в сеть в прямом эфире («живое вещание»), и в записи («видео-по-запросу»). Некоторые специалисты для обозначения живого вещания используют

термин «потокное вещание» – по аналогии с телевизионным потоком, а для обозначения видео-по-запросу – «отложенное видео».

Интернет-телевидение с живым вещанием передает программы в реальном времени о событиях, разворачивающихся симультанно с ходом программы. Эти программы могут дублировать вещание традиционного ТВ и быть версионными, либо представлять оригинальные интернет-программы. Видео-по-запросу и возможность просмотра архивных передач является одним из принципиальных достоинств интернет-телевидения. Кроме этого, видео-по-запросу предполагает нелинейный просмотр программ. Большинство интернет-каналов используют сочетание живого вещания и видео-по-запросу, то есть смешанное вещание.

Затраты для организации интернет-вещания минимальны: для того, чтобы передавать видеoinформацию по сети, не нужно приобретать передатчики или строить ретрансляторы. Здесь также не требуется (во всяком случае, пока) лицензирование телевещания. Экономическая эффективность специализированных сайтов интернет-телевидения низка. Но доходы и прибыли старых СМИ уже снижаются. Единственный выход для медиа-менеджеров – попытаться приспособиться к новым требованиям, которые выдвигает Интернет.

С точки зрения документалистики возможности телевещания сильно отстают от интернет-вещания, где каждый пользователь в полной мере и на собственный вкус создает «личный поток». С появлением бесплатных общедоступных видеохостингов перед интернет-документалистами не стоит и проблема проката фильма. Вероятно, в ближайшее время стоит ждать появления профессиональных «интернет-документалистов» и появление новой жанровой генерации.

В Заключении подчеркивается что в своем исследовании автор стремился рассмотреть жанровую эволюцию в совокупности тех противоречий, которые и обуславливают ее природу.

Рассмотрев аспекты жанровой эволюции, автор предлагает ввести в научный оборот понятие жанровой генерации. Именно этот термин позволяет более свободно оперировать как сложившимися устойчивыми категориями, так и при необходимости корректировать их, а главное – соединить воедино разрозненные временные циклы, пространственные конструкции, полагая, что только синтез и одновременно разделение способны выявить выпукло и четко эволюционные процессы, происходящие с жанром как таковым. В документальном же телекино это тем более важно, что позволяет сопрягать формообразующие и содержательные элементы.

В диссертации систематизированы этапы развития отечественного документального телефильма в историческом контексте с точки зрения наследования жанровых признаков и рассмотрена взаимосвязь применяемых

понятий «жанр» и «формат».

В ходе исследования современной жанровой ситуации автор приходит к выводу, что теледокументалистика в России сегодня находится в сложном положении – но не как производственный процесс, а как форма экранного искусства, поскольку ее содержание и форма определяются сочетанием тотального продюсерского контроля, незнанием истинных запросов зрительской аудитории при отсутствии надежных и объективных способов их исследования, главенством технократической эстетики и моностиля. Автор предполагает бурный рост «интернет-документалистики» и появление новой жанровой генерации, границы которой угадываются уже сегодня.

Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях:

1. Шергова К.А. Телевизионная документалистика: взаимосвязь жанра и формата. // Вестник Московского государственного областного университета, серия «Лингвистика», №1, 2010. С.45-48. 0,4 п.л. (Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных изданий ВАК).
2. Шергова К.А. Эволюция жанров современного документального телевизионного фильма: выбор исследовательского подхода. // Вестник электронных и печатных СМИ, М.: ИПК работников ТВ и Р, № 11, 2009г. С. 3-14. 0,8 п.л. Эл.версия <http://www.vestnik.ipk.ru/index.php?id=1881>
3. Шергова К.А. Документальное телекино и Интернет. // Вестник электронных и печатных СМИ, М.: ИПК работников ТВ и Р, № 12, 2009 г. С.51-64. 0,5 п.л. Эл.версия <http://www.vestnik.ipk.ru/index.php?id=1927>
4. Шергова К.А. Эстетические особенности современного документального телефильма. // Вестник ВГИК, М.: ВГИК, № 2, 2010. С.51-58. 0,6 п.л.
5. Шергова К.А. Основные жанры современного документального телеэкрана // в сб. «Экранная культура в XXI веке» М.:Российский фонд фундаментальных исследований, 2010 г. – 1.п.л.

-
1. Тынянов Ю. В. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.320
 2. Там же. С. 325
 3. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972
 4. Абдурахманов А. Дифференциация жанров экранной публицистики. Ташкент: Знание 1975
 5. Рошаль Л. М. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. С. 165
 6. Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980
 7. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986, С.301
 8. Там же, С.304
 9. Н.В.Вакурова, Л.И.Московкин. Типология жанров экранной продукции.

М.:Ин-тут совр. искусства, 1997

10. Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; L., 1992

11. David L. Altheide, Robert P. Snow, Media logic, Sage Publications, 1979

12. Голдовская М.Е. Взаимодействие идейно-художественных задач и технических средств экранной публицистики. Автореф.дисс....доктора искусствоведения. М., ВГИК, 1987

13. Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... Рассказы, портреты, очерки, статьи. М.: Сов. писатель, 1971

14. По материалам круглого стола «Документальное телекино:проблемы, тенденции,перспективы». М.,ФАПМК, 11.12.2008 г.

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