Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....3

ГЛАВА 1. ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЯ ФОРМ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ. 8

1.1 Художественное и телевизионное документальное кино: сходства и различия 8

1.2 Особенности телевизионной документалистики 90-х гг XX века.....11

1.3 Специфика документалистики конца XX - начала XXI веков.....23

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ..... 42

2.1 Общая характеристика документальных фильмов 2010-2014 гг....42

2.2 Роль документальных фильмов в системе телевизионной журналистики..... 56

ЗАКЛЮЧЕНИЕ..... 60

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ..... 63

ВВЕДЕНИЕ

С середины девяностых принято говорить о «буме» документального кино, происходящем во всем мире. О нем пишут в прессе, формируется рынок документального кинематографа, открытый для широкого международного сотрудничества кинематографистов мира. В США и Европе речь идет, прежде всего, о популярности скандальных журналистских расследований, которые из сферы телевизионной документалистики переместились в сферу кинодокументалистики.

Такие фильмы получают крупнейшие кинематографические премии и собирают миллионы долларов в прокате, что подразумевает интерес со стороны как критиков, так и широкого зрителя. Во многом благодаря этим картинам, на Западе выстроилась действующая инфраструктура производства и проката документального кино, в которую включены кино, телевидение, видеоносители и другие каналы дистрибуции. Документальное кино, или, по крайней мере, одно из его направлений, вновь после продолжительного существования на периферии общественной жизни возвращает себе зрителя и становится индустрией, приносящей ее участникам немалые доходы.

Актуальность темы. В России «бум» документального кино принял несколько иные черты. Прежде всего, он заключается в том, что центральные телевизионные каналы производят (сами или заказывают независимым студиям) вместе несколько сотен документальных программ, которые выходят в эфир с пометкой «документальный фильм» и положительным образом отражаются на рейтинговых показателях телеканалов, но при этом, в большей своей части, относятся не к кинематографу, а только к журналистике с элементами пропаганды (пропагандироваться может все - от политических лозунгов до «гламурной» картины мира). В последнее время намечается сдвиг в отношении российского общества к документальному кино: люди начинают интересоваться теми фильмами, которые ранее были не востребованы.Современная документалистика через разные каналы находит путь к зрителю, пусть пока и в немногих жанрах. При этом следует отметить, что публицистические картины вообще исчезли с теле- и киноэкранов России, школа проблемного кино, не найдя себе места в общественной жизни после развала Советского Союза, исчезла. Стремительно развивающийся на Западе жанр оказывается в России самым ненужным. Но на фоне всех этих изменений меняются и формы самого документального телефильма, проходящего эволюцию параллельно с обществом.

Целью работы является анализ изменений роли и формы документального кино на российском телеэкране с 1991 по 2014 годы

В соответствии с поставленной целью предполагается решить **ряд задач:**

1. Определить сходства и различия документального телевизионного и художественного кино;
2. Выявить особенности телевизионной документалистики 90-х годов XX века;
3. Рассмотреть специфику документалистики начала XXI века;
4. Дать характеристику документальным фильмам 2010-2014 годов;
5. Классифицировать актуальные темы и жанры современной документалистики;

6. Проанализировать роль документальных фильмов в системе телевизионной журналистики.

Объектом работы являются документальные фильмы 1991-2014 гг, **предмет** — изменения роли и формы документального кино.

Степень научной разработанности. Вопросам изучения документалистики, в том числе телевизионной, посвящено значительное количество научных трудов. Среди прочих мы можем отметить научные исследования С.А.Муратова. В своей диссертации «Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики»[1] он анализирует главные телевизионные документальные фильмы, а также приводит сведения о том, как и когда они выходили (или не выходили) в эфир. Его книги и статьи регулярно освещают эту проблему, которая для телевизионного кино особенно важна, поскольку телевизионный фильм, поставленный в эфир в неудачное время или

1 Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное н эстетическое явление экранной журналистики.: Дис.... д-ра филол. наук : 10.01.10 Москва, 1990 — 414 с.

положенный на полку, имеет меньше шансов когда бы то ни было быть действительно увиденным зрителем, в отличие от кинофильма.

Эволюции развития документального художественного и телефильма посвящена диссертация и монографии С.В.Сычева[2]. Ученый делает попытку систематизации полученных ранее знаний, а также дает определение «документальному кино», выявляет основные закономерности и тенденции развития как российской, так и зарубежной документалистики.

История российской документалистики, в целом, хорошо изучена и описана. Дореволюционный ее период наиболее полно представлен в книге С.С.Гинзбурга «Кинематография дореволюционной России»[3], последующие же периоды, вплоть до пост-перестроечного, довольно

---

2 Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009

3 Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России / Семен Гинзбург. М. «Аграф», 2007.

подробно исследованы Л.Ю.Мальковой, Л.Н.Джулай, С.А.Муратовым, Г.С.Прожико[4].

Для анализа истории развития документального кино важную роль сыграли такие работы как «Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы», «Дзига Вертов», «Реальное кино», «Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя», «Спектакль документов», «Осторожно, телевидение!», «Телевидение. Закадровые раскладушки», «Женщина с киноаппаратом», «А все-таки оно существует!», «Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста»[5] и многие другие.

---

4 Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. М.: «Материк», Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005, Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004 и др., Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004

В работе использованы такие **методы исследования** как анализ, контент-анализ, сравнение, сопоставление, наблюдение, а также методы дедукции и индукции.

Поставленные цели и задачи определили следующую **структуру работы.** Исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

---

5 Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы. / под ред. С.Дробашенко. М.: «Искусство», 1966, Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: «Искусство», 1982, Абдуллаева З. Реальное кино. М.: «Три квадрата», 2003, Аннинский Л.Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя. М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006, Беляев И. Спектакль документов. Откровения телевидения. М.: «Издательский дом Гелеос», 2005, Борецкий Р.А. Осторожно,телевидение! М.: «Икар», 2002, Визильтер В.С. Телевидение. Закадровые раскладушки. - М.: «Грифон», 2008, Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002., Данин Д. А все-таки оно существует! М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982, Кармен Р. Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста. М.: «Знание», 1967.

ГЛАВА 1. ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЯ ФОРМ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

1.1 Художественное и телевизионное документальное кино: сходства и различия

Само понятие «документальное кино» точно определить достаточно сложно. На протяжении долгого времени исследователи этого вопроса давали свое трактование этой форме воспроизведения информации. Например, в конце XX века Карл Гасс говорил о том, что «кинодокументалистика и радиорепортаж принадлежат к сфере журналистики... Я — сторонник боевого документального кино... Глубже понять суть вещей, показать, как люди трудятся, как они изменяют окружающее, как сами при этом претерпевают внутреннюю эволюцию, как складываются их отношения друг с другом, о чем они думают, какой будет

дальше их жизнь,— вот в чем состоит для меня ”направление главного прорыва”»[6].

Другой исследователь Джон Грирсон говорил о том, что документальное кино «стремится использовать наблюдения над окружающим миром, чтобы создать определенное понимание его, его картину, продуманно и планомерно отобразить какие-либо свойства этого мира. И разница между кинохроникой и документальным фильмом та же, что между журналистской статьей и произведением, созданным по единому замыслу»[7].

Иные ученые приходят к выводу, что документалистики как таковой вообще не может быть, поскольку используются технические средства ее воспроизводства. Так, Юрий Гладильщиков отмечает: «С помощью кино в принципе невозможно реконструировать реальные

---

6 Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: «Радуга», 1986 – С. l13

7 Цитата по: Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009. — С.12

события... Последние остатки правды исчезают - при появлении кинокамеры»[8].

Современный словарь масс-медиа трактует понятие документальное кино как «вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц»[9]. Такого же определения придерживается в своей диссертационной работе С.В. Сычев. Мы считаем целесообразным также использовать данное толкование, так как оно дает наиболее общее и широкое представление о документальном кино.

Можно отметить,что нередко исследователи выступают против отнесения документалистики к искусству. Приведенное нами определение не апеллирует к истинности или ложности изображаемой на экране

---

8 Гладильщиков Ю. Справочник грез. Путеводитель по новому кино. - М.: «КоЛибри», 2008. С. 19

9 Романовский И.И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. М., 2004. С. 101

действительности, которая является лишь инструментом для творческой мысли художника. «Мир, ограниченный рамкой кадра, уже отличается от реального, и требовать объективности от документального фильма — то же самое, что требовать от скульптора показать глину такой, какая она есть»[10].

Отметим также, что единой типологии документального кино не существует, поэтому мы можем говорить о неразработанности теории данного вида искусства. Как правило, документальное кино подразделяют на[11]:

1. хронику,
2. художественную документалистику,

---

10 Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009. С. 15

11 Там же. С.15-16

3. публицистическую документалистику,
4. пропагандистскую документалистику.

Вместе с тем, при таком делении отмечаются ряд противоречий. Если мы принимаем документальное кино как искусство, то понятие художественности должно быть присуще всем его типам. Также возникает вопрос, каким образом можно произвести деление хроник и хоум-видео[12] (съемок на видеокамеру с целью личного использования). Кроме того, и то и другое находит свое применение в документальных фильмах. Сложно разделить и публицистику с пропагандой. Также возникает вопрос о месте так называемого научно-популярного кино, необходимой принадлежности его к киноискусству (среди научно-популярного кино есть шедевры именно искусства).

Не исследовано пока понятие документальной программы (или передачи). «Словарь масс-медиа» предлагает следующее ее определение этому термину: «телевизионные произведения, сочетающие в себе

12 домашнее видео

документальные события с сюжетом, организующим этот материал. К таким экранным произведениям относятся жанры: драма, очерк, новелла и т.д.»[13]. Хотя справедливо будет заметить, что в контексте нашей работы сама типология не играет решающего значения, поскольку объектом нашего исследования является именно процесс эволюции, изменения форм и роли документального кино.

1.2 Особенности телевизионной документалистики 90-х гг XX века

Принято считать, что период перестройки был для советской документалистики «золотым веком», когда исчезли понемногу цензурные ограничения, а деньги на производство все еще выделяли немалые (государство часто спонсировало антисоветские фильмы, что западных кинематографистов удивляло, а советским казалось вполне естественным), когда люди стояли в очереди на просмотр документального фильма в кинотеатрах и когда после показа фильма по телевизору в редакции приходили мешки писем[14].

---

13 Романовский И.И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. М., 2004. С. 102

«Документальный кинематограф ответил на вызов гласности взрывом публицистических лент: фильмы-откровения, фильмы-митинги»[15], - пишет Сергей Муратов. Действительно, за «Архангельским мужиком» М.Е. Голодовской (1986 г.), в котором автор показала простого человека из Архангельска Николая Семеновича Сивкова, первого российского фермера, в одиночку боровшегося против властей и обозначившего целое социальное явление, появившееся в российской жизни с началом перестройки, каждый фильм должен был быть событием, «бунтом, сокрушающим ударом»[16].

Вообще, документалистика перестройки предлагает зрителям целый спектр новых лиц: ранее запрещенных поэтов, ученых,

---

14 Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002. С. 182

15 Муратов С. Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004. С.161

16 Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм-опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб.-М. «Материк», 2005. С. 181-182

политических деятелей, а также новые для экрана типы людей. В кинотеатральном прокате «гремит» «Легко ли быть молодым?» Юриса Подниекса; неожиданно для всех латышский документальный фильм стал одним из самых запоминающихся событий перестройки.[17]

На этот фильм шли даже те, кто обычно кино не смотрит. На комсомольских собраниях их членам настоятельно рекомендовали посмотреть этот фильм, а возмущенные пенсионеры писали в газеты, что фильм — клевета на советскую молодежь. А сама молодежь узнавала в нем себя. Подниекс в беседе с подростками выясняет, что молодых строителей коммунизма больше не осталось: молодежь в растерянности, не очень понимают, для чего их заставляют работать и учиться, а что именно им нужно — они не знают сами. Трагический портрет поколения, которое вдруг возникло на экране после пионерских маршей и комсомольских «ударников», - это еще один шок перестройки.[18]

---

17 Аннинский Л. Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006. — с. 34-35

18 Там же

Популярностьфильма «Легко ли быть молодым?» остается популярным и сегодня. К чему стремиться, какие цели и задачи ставить перед собой – как и прежде, современная молодежь также не знает. По этой причине появляются зависимости от компьютерных игр и интернета, необоснованный выбор профессии, уход в нетрадиционные молодежные движения прочее. Часто случается, что закончивший ВУЗ специалист, не может найти себе место работы по специальности. Вместе с тем, российская молодежь ставит свои запросы, вступает в конфликт с более старшими людьми, стремится выглядеть старше, часто совершая взрослые поступки. Частично тема новой молодежи нашла отражение в творчестве Германики, о которой мы поговорим ниже.

У перестроечного поколения свои кумиры, которые выражают свою растерянность перед жизнью в рок-музыке, поэтому фильм Алексея Учителя «Рок» (1987) о музыкантах Борисе Гребенщикове, Викторе Цое, Юрии Шевчуке и других исполнителях становится лидером проката. Утром работающие сторожами и дворниками, а вечером собирающие стадионы музыканты. Здесь зритель увидел сильные личности, не вписывающиеся в советскую действительность. Новые герои молодежи явно отличались от веселых ребят советского экрана и музыкальной

эстрады тех лет. И сегодня данная картина имеет рейтинг в 7,4 из возможных 10 по версии портала «Кинопоиск»[19]. Это значит, что большинство современных зрителей также высоко оценивают съемку, проблематику и способы подачи материала.

Перестроечный бум документального кино завершается фильмами Станислава Говорухина «Так жить нельзя!», «Россия, которую мы потеряли» и «Великая криминальная революция». Завершается настолько стремительно, что первый из них с аншлагами идет в кинотеатрах, став последним отечественным документальным фильмом, вышедшим в кинотеатрах России; второй - с огромным успехом показывается по телевидению несколько раз; третий - и вовсе с трудом пробивается в эфир. В фильме «Россия, которую мы потеряли» Говорухин находит один из самых впечатляющих образов того, что происходит в стране: под песню Патрисии Касс «Мадемуазель поет блюз» показывается грязный двор, по которому бегают с сумками уставшие женщины. Голос Говорухина за кадром сопоставляет песню и этих женщин, и ставшая привычной в конце перестройки картина вдруг остро режет сердце зрителя тем унизительным состоянием народа, на которое он уже перестал обращать внимание.

---

19 http://www.kinopoisk.ru/film/42121/

Интерес людей к документальному кино исчезает, поскольку на смену фильмам пришли репортажи и журналистские расследования, предлагающие вместо эстетики и размышления - скандал, динамику, остроту. Приобретает широкое распространение такое понятие как инфотейнмент.

Телезритель, и без того не слишком ценивший эстетические искания режиссеров, которые он уже давно перестал «считывать», с радостью отказался от документального кино. Более того, кинопрокат лишился государственных средств, финансирование производства прекратилось, поэтому здесь мы можем подходить к такому выводу, что на этом этапе кинопрокат попросту рухнул, развалился.

В начале 90-х жанр проблемного кино развился действительно сильно. Проблемные фильмы прошлых лет кажутся на фоне перестроечных нерешительными, непоследовательными и даже в какой-то степени наивными. Перестройка заставила авторов фильмов вырваться из подполья и заговорить самим. По своему настроению проблемное кино оказывается в том же русле, что и перестроечное игровое, - это чаще всего «чернуха». Но все восторги по поводу успехов документального кино в восьмидесятые спотыкаются о простой аргумент: зрители посмотрели фильмы, темы которых были наиболее злободневны, потребность была социальной, а не эстетической.

Режиссер, в полном смысле этого слова, авторского документального кино так и остался экспортным товаром, русский зритель стал смотреть его фильмы лишь к середине нулевых годов нового тысячелетия, когда игнорировать их было больше невозможно, так как о них уже знал весь мир. Фильмы «Обводный канал» и «Баттерфляй» Алексея Учителя, в отличие от его же «Рока», зритель смотреть не стал, хотя фильмы эти являются попыткой, говоря об искусстве театра, совместить эстетику театра с эстетикой документального кино - кажется, это невозможно, но Учителю это удалось, и в его лице документалистика потеряла оригинального автора, когда он ушел в игровое кино.

Внимание к неигровому кино было кажущееся. Следует также добавить, что зрителю так и не дали (и до сих пор не дают, за редкими исключениями) познакомиться с зарубежным документальным кино. Отечественное показывать разрешили, а западное - нет. В восьмидесятые и девяностые годы западная документалистика переживала не лучшие времена: внимание зрителей она больше не привлекала, так как общественные волнения закончились. В какой-то степени можно говорить о том, что резонанс фильмов в шестидесятые на Западе отозвался в полной мере и в похожей форме в СССР во время «Перестройки».

Марина Голдовская потом говорила: «Мне повезло, я работала в те годы, востребовавшие документальное кино с невиданной прежде силой. Наверное, потому-то сейчас мне трудно привыкнуть к мысли, что какой бы

фильм я ни сняла, волновать он будет меня, моих друзей, единомышленников-профессионалов и никого более. От документального кино отлетела способность всерьез влиять на общество (имею в виду именно документальное кино, а не телевизионную журналистику: это близкие, но все же очень разные жанры)...»[20]

После развала Советского Союза условия работы в документальном кино резко изменились. Творческое объединение «Экран», которое лидировало в производстве документального кино, было расформировано, а замена ему не появилась. Таким образом, на несколько лет у документального телекино не стало ни одного места, где бы оно могло централизованно производиться. Все студии, занимающиеся производством хроники, были закрыты. Фактически, осталось только две студии, занимающихся при государственном финансировании производством документального кино в небольшом количестве, но системно, - в Санкт-Петербурге и Екатеринбурге[21].

---

20 Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002. - С.110

21 Муратов С. Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004. С.164

Документальное кино исчезло с телеэкранов, и получить от телеканалов средства на производство или достойные гонорары за право показа долгое время было почти невозможно. Часто эти две составляющие были взаимосвязаны. Денег на производство не было, и режиссеры не знали, где и у кого их взять. Как следствие, гонорары тоже были ограниченными. Поэтому такая тесная финансовая взаимосвязь способствовала снижению выхода документальных фильмов. Те же авторы, которым удавалось добиться спонсорства, выделялись на общем фоне.

Сегодня ситуация похожа. Документального кино в широком его проявлении производится российскими создателями мало. Для того, чтобы новый фильм вышел на экраны должны быть обеспечены хорошие связи, найдены спонсоры, готовые вложится в данный проект. Немаловажную роль приобретают также спецэффекты и прочее оформление ленты. Например, фильм 2014 года Валдиса Пельша с высочайшим рейтингом (об этом подробнее будет рассказано ниже) является, скорее, исключением из общих правил.

Практически все, что производилось вплоть до начала нового тысячелетия, существовало на государственные средства, которых едва хватало на съемки, в то время как проката у документального кино не было ни в каком виде: система видеопроката еще не была даже отчасти легализована, а кинопрокат в России больше был занят вопросами выживания, чем поддержки неигрового кинематографа, и кинотеатры показывали только беспроигрышные блокбастеры.

К сожалению, и сегодня ситуация изменилась несильно. Кинотеатры не спешат закупать документальные ленты, отдавая место зарубежным комедиям и нашумевшим боевикам. Если на большом экране и появляется какая-либо лента, то она является представителем зарубежных авторов.

Единственным шансом попасть к зрителю стали фестивали (прежде всего, «Россия» в Екатеринбурге) и показ по телевидению, который был скорее исключительной удачей, чем планируемой возможностью. Фильмы, снятые на деньги государства (которое, к слову, перестало контролировать процесс, перестали существовать худсоветы, и как именно тратились выделяемые средства, никто не следил), ложились на «полку», и режиссер, снимая очередную картину, понимал, что, скорее всего, кроме его коллег ее никто не посмотрит.

Эти факторы привели к тому, что многие авторы, потеряв выход к широкому зрителю, перестали рассматривать его как свою целевую

аудиторию, адресуя свои новые работы профессионалам документального кино в России и фестивальной публике за рубежом. Первых оставалось все меньше, так как занятие документальным кино не позволяло заработать денег даже на физическое выживание, и режиссеры уходили в игровое кино и другие профессии, чтобы свести концы с концами, или, по крайней мере, обрести хоть какую-то аудиторию. Вторые восхищались русскими фильмами и вкладывали деньги в производство новых работ понравившихся режиссеров, которые в результате, за счет огромных в сравнении с менее удачливыми коллегами возможностей, быстро образовали элиту российской документалистики, чьи фильмы чаще всего попадали к российской публике после широкого признания и проката за рубежом.

По сути, эти люди уже не были связаны с российским кинематографом, но принадлежали к мировой киноиндустрии, хотя жили и работали преимущественно в России. Вкладывать деньги в их производство выгодно, потому что русские снимают фильмы в разы дешевле, чем тот же самый материал европейцы или американцы, и в затраты на продвижение, важные для западных картин, вкладываться не обязательно: в России рынка все равно нет, а в остальном мире фильмы будут продаваться благодаря раскрученным именам авторов.

В результате возникла элитарная «верхушка» российских документалистов, имеющая возможность снимать авторское кино без

оглядки на востребованность на родине и вне зависимости от местной конъюнктуры.И это сильно отразилось на таком техническом аспекте картин, как работа с голосами героев: западный зритель будет читать субтитры, и ему разбирать произнесенное нужды нет, а отечественный зритель либо упустит половину реплик, либо станет читать английские субтитры и по ним восстанавливать смысл. В советских картинах, наоборот, голоса героев были слышны всегда четко, так как они должны были быть различимы при любых условиях демонстрации фильма.

Сказанное выше применимо не ко всем фильмам «элиты» документалистики, исключения будут также рассмотрены. Среди главных имен входящих в «элиту» режиссеров стоит отметить Виталия Манского, Сергея Мирошниченко, Сергея Дворцевого, Александра Сокурова, Сергея Лозницу, Виктора Косаковского. Славу российского кино за рубежом за последние полтора десятилетия формировали, в основном, они, да и в России каждый их фильм вызывает в кинематографической среде бурные споры. Некоторым их работам даже удалось прорваться в телеэфир. Но и здесь показы ограничивались ночным временем, прайм-тайм для документалистики по-прежнему остается закрытым.

Среди проектов В.Манского можно выделить трилогию о вождях (Горбачев, Ельцин, Путин). Наиболее любопытной среди них является картина о Путине, сделанная по материалам годичной съемки, которая велась с момента его инаугурации. Манский здесь смог добиться большего

доступа, чем Ликок и Пеннебейкер, а фильм «Неизвестный Путин», в создании которого принимал участие С.Мирошниченко, российскоетелевидениесогласилось показать только частично. Это легко объясняется тем, что президент, более всего оживляющийся при воспоминании о том, как он вычислял «наружное наблюдение» (слежку за собой) в разведшколе, не вполне подходил под создаваемый ему масс-медиа образ.

Интересно отметить, что право снять данную ленту было отдано Манскому и Мирошниченко в обход других не менее талантливых режиссеров. Очевидно, это связано с ориентацией на Запад и с тем, что фильм будет показан за границей. Эти два автора широко известны за пределами России, поэтому их имена являются неким брендом, гарантом качества, а также символом показа эксклюзива.

Также интересен проект «Смерть поэта» как фильм, в котором Манский попытался одновременно демифологизировать Владимира Высоцкого, показав его больным и несчастным человеком, и открыть для широкой аудитории того поэта, которого она в Высоцком проглядела. Фильм должен был показать борьбу между гением и наркозависимостью, но наследники Высоцкого воспротивились работе над фильмом, и получившаяся в итоге картина стала просто натуралистичным повествованием о последнем годе жизни наркомана с известным именем. Манский от дальнейшей работы над фильмом, собравшим огромный

рейтинг при телетрансляции, не отказался и рассчитывает однажды выпустить его в том виде, который соответствует замыслу[22].

Подчеркнуто назвав свою студию «Вертов и компания» и проповедуя роль документалиста как летописца, Манский стремится к как можно более провокативной форме летописания, но и продвигает все то кино, которое принято считать «неформатным», но которое кажется ему талантливым. Поэтомуучастие одного из самых влиятельных людей российского кинематографа Манского в любом проекте гарантирует ему существенное повышения внимания в профессиональных кругах и неприятие консервативной критики.

Виталий Манский - один из первых отечественных документалистов, умеющий находить выгодную, продаваемую упаковку для идей, которые не обязательно являются оригинальными, а русской документалистике сегодня как раз сильно не хватает такого продюсерско-рекламного таланта, соединенного с мозгом думающего, рефлексирующего человека, пусть и со спорными убеждениями.

---

22 Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009. С. 122

Фильм Александра Расторгуева «Чистый четверг» (2003) является своеобразным «реквиемом погибшим солдатам по содержанию и «прямое кино» по форме»[23]. Начальным титром автор предупреждает нас, что герои фильма попадут в катастрофу вскоре после съемок фильма. Сложно сказать, было ли изначальным замыслом снимать в черно-белой гамме или режиссер позже решил переделать изображение, но монументальность кадра становится настолько величественной, что даже простые повседневные жесты солдат и их слова приобретают особый смысл для зрителя. Черно-белое изображение делает фильм как бы царством теней, призраки умерших (в будущем для действия фильма, но в настоящем для нас) разговаривают друг с другом, не обращая на нас внимания, и их матерная перебранка кажется притчей. В фильм вставлено несколько фрагментов записи речи по рации (возможно, из «черного ящика», найденного после аварии вертолета) на черном экране, по которому пробегают «молнии» помех. Предположительно, прием заимствован автором из новеллы альманаха «11 сентября», где он был не менее действенным.

---

23 Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009. С. 140

Заявив о себе еще в восьмидесятые годы как о талантливом авторе, Сергей Мирошниченко в постперестроечное время не только продолжил снимать фильмы самых разных типов, но участвует в международных проектах, ведет мастерскую во ВГИКе, известную яркими именами выпускников, и занимается продвижением документального кино к зрителю. Одним из ярчайших примеров его работы служит программирование и проведение вместе с Григорием Либергалом программы «Свободная мысль» в рамках Московского МКФ. Программа, включающая кассовые хиты и обладателей главных фестивальных призов за последние годы в документальном кино, быстро стала едва ли не самой привлекательной на фестивале.

Первые постсоветские (и сделанные на рубеже советской и российской эпох) работы Мирошниченко дали понять, что он не собирается сходить с дистанции и способен делать талантливые фильмы - как проблемные, так и поэтические. К проблемным относится, например, фильм «Убийство императора. Версии» (1995) - по форме фильм-расследование, длящийся 240 минут, но сочетающий в себе и философское эссе, и исторические гипотезы. Мирошниченко не боится оказаться в кадре, его голос во время интервью хорошо слышен, и его не телевизионная манера говорить - с невыговариванием буквы «л» и интонацией, родственной сокуровской, т.е. мягкой, беззащитной - запоминается зрителю и становится частью авторского почерка. С другой

стороны, автор не боится обнаружить в кадре свое мужество. Например, на одном из мест предполагаемого захоронения царской семьи он натыкается на группу агрессивно настроенных людей и на вопрос о том, кто он такой, не без вызова отвечает: «Кто я?! Я — режиссер Сергей Мирошниченко». Впечатленные огромным ростом и мощным сложением режиссера люди робеют и начинают сами отвечать на его вопросы

Таким образом, после «бума» документального кино в перестроечное время постепенно интерес зрителя начинает к нему угасать. Социальные проблемы сменяются иными процессами в обществе. Вчерашний комсомолец и партийный рабочий уже сегодня может стоять за прилавком или подметать улицы. Наряду с этим документалистика лишается поддержки государства, поэтому ее развитие затормаживается. К середине 90-х появляются новые попытки возобновления документального кино на телевизионных экранах, однако это происходит, скорее, стихийно, нежели подвергается планированию.

1.3 Специфика документалистики конца XX - начала XXI веков

С одна тысяча девяносто третьего года начинается упадок документального кино в стране. Вернее, кино просто не стало. Ни финансирования («Экран» прекратил свое существование вместе с Советским Союзом), ни проката в любой форме (закрылись все кинотеатры, которые прокатывали документальные фильмы, а кинотеатры нового типа, т.н. «Dolby-кинотеатры», только появились и пытались, при заоблачных ценах на билеты, окупаться хотя бы показом беспроигрышных голливудских хитов, тем более что владели ими западные компании, и репертуар поставляли они же), ни какого бы то ни было ощущения социальной потребности в нем.

Новый строй принес с собой новую реальность, появились новые человеческие типы. Изменилась телевизионная аудитория: она стала более требовательной, избалованной многообразием телеканалов и агрессивной подачей материала, а также засилием заимствованных западных телевизионных форматов, на фоне которой документальные фильмы, сделанные всего несколько лет назад, казались затянутыми, серыми, а главное - слишком художественными, что резало глаза, выбиваясь из общего ряда безвкусицы и откровенной пошлости.

Как жить и выживать в такой реальности - непонятно, о чем и как снимать (прежние методы не подходят, а старые темы, даже актуальные, нуждаются в новых решениях) - тоже. Несколько проще документалистам

с репортерской жилкой, а также специализирующимся на интервью: они могут снимать фильмы для телевидения, хотя и нечасто.

Вчерашние документалисты, постепенно отчаявшись получить возможность снимать фильмы и показывать их кому-то, кроме своих коллег, перешли в игровое кино (Алексей Учитель, Марина Разбежкина, Алексей Федорченко, уже несколько лет планирует игровой фильм Сергей Мирошниченко, сейчас происходит вторая «волна» исхода в игровое — уже нового поколения документалистов), занялись преподавательской деятельностью или критикой, киноведением, преподаванием (почти не делают новые фильмы Лев Рошаль, Игорь Беляев, ушел в политику Станислав Говорухин, эмигрировали Герц Франк, Петр Мостовой, Марина Голдовская. Умер Юрис Подниекс, Самарий Зеликин (скончался в 2007 году).

Сергей Мирошниченко, используя личные связи с руководством канала «Россия» (а именно с Сергеем Шумаковым), договорился о возможностипоказа своих новых фильмов на этом канале. Во всяком случае, популярность «Рожденных в СССР» превысила ту, что была у «Контрольной для взрослых» Светланы Волошиной и Игоря Шадхана, снимаемой с 1977 по 1994 годы, хотя она была не менее изобретательна и важна: ленинградские режиссеры снимали детей с меньшими перерывами, но и жизнь в тот момент менялась слишком быстро. К сожалению, режиссеры не стали продолжать свой цикл.

«Лешкин луг» Алексея Погребного - еще один цикл. В центре повествования - семья фермеров и отношения между ними. Масштабный цикл, в котором авторы попытаются выбрать героев еще до рождения и снимать их в течение всей жизни, был запущен каналом «Россия», но о его судьбе ничего неизвестно.

В остальном же телевидение просто прекратило показ документального кино, заменив его развлекательными или журналистскими программами, в которых темы остались те же, но их разработка не имеет к кино никакого отношения, и если сегодня говорить о том, какие документальные фильмы вышли в девяностые годы, непрофессиональный зритель затруднится с ответом.

Это связано, прежде всего, с тем, что телевидение в постперестроечное время получило новый виток своего развития. На экранах телевизоров стали выходить новые программы, стали появляться ток-шоу, телевизионные игры в новом формате. Поэтому зритель все больше стал уходить к голубым экранам, а продуктом его потребления стал инфотейнмент. Документалистика отошла на второй план, поэтому люди забыли о ее существовании. В данный промежуток времени она стала предметом удовлетворения зрительского интереса лишь ограниченной аудитории.

Вообще, постсоветское телевидение сузило жанровую палитру показываемых фильмов. В самом общем плане их можно поделить на:

1. Фильмы-портреты, которые с советских времен изменились мало, их герои и без того знамениты, а фильмы чаще всего удовлетворяют те же запросы аудитории, которые обслуживаются «желтой прессой». Ярких работ среди них очень мало, но количество этих фильмов в эфире растет, и «Первый» (бывший «ОРТ») и «Россия» («РТР») к сегодняшнему дню показывают до десяти подобных фильмов в неделю. При этом «фильмами» они чаще всего называются условно, ничем не отличаясь по форме от обычной тематической телепередачи, правда, деление тут очень условно — хотя бы из-за неопределенности в отношении того, что такое документальное кино. В печатной телепрограмме, как правило, не объявляется автор фильма, поэтому понять, стоит ли смотреть фильм, невозможно. Среди них были выдающиеся фильмы, но среди общего потока они терялись, не находя должной информационной поддержки.

Телевизионные документальные фильмы перестали открывать зрителю новых людей, представителей новых профессий, новых сословий. В эфире невозможно найти фильм-портрет школьной учительницы или среднего инженера. Только к началу десятых годов XXI века 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).

В основном, фильмы-портреты создают галерею живущих в мире шоу-бизнеса, политики или баснословного богатства людей,

представляющихсобой все общество. Эта галерея занимает существенное место в мифологической системе современных российских СМИ.

2. Фильмы-расследования. Актуальные расследования связаны с криминальным миром и политическими преступлениями, например, циклы «Лубянка», «Кремль-9». В начале нулевых годов их поток начал медленно иссякать вместе с формированием положительного (и все в большей степени гламурного) образа действительности путинским телевидением. Криминальные разборки, к тому же, стали приедаться зрителю. Исторические расследования, наоборот, не снижают своей популярности.

Разоблачения исторических мифов и нагромождение новых составляют существенную часть телевизионной документалистики или того, что за нее выдается, - «Намедни» Леонида Парфенова и «Исторические хроники» Николая Сванидзе - самые типичные представители. Второй более серьезный, но от того не приобретающий тех художественных достоинств, которые позволяют назвать произведение фильмом как представителем кинематографа.

Фильмы о «вождях» от императорских времен до брежневских отчасти совпадают с фильмами первой категории, но чаще всего содержат

в себе некую детективную составляющую[24]. Исключительное место среди этих фильмов занимает цикл Льва Николаева «Гении и злодеи», где расследуются не преступления, а неоцененные заслуги известных людей прошлого. Фильм Шевкунова «Византийский урок» - пример того, как расследование якобы прошлого превращается в идеологический посыл для настоящего, - в этом направлении, пожалуй, стоит ждать новых фильмов с еще более жестко обозначенными позициями.

3. Научно-популярные фильмы. Название условно, так как некоторые из показываемых фильмов решительно противоположны науке. Телеканалы показывают, и с каждым годом все больше, фильмы об НЛО, Бермудском треугольнике, ведьмах и заговорах, создавая неоязыческое представление о мире у зрителя, который, видимо, должен смотреть эти фильмы, обложившись гороскопами и оберегами. На их фоне закономерным кажется успех фильма «Великая тайна воды» (2008), в котором воду как субстанцию авторы, тасуя мнения ученых, богословов и мистиков, наделяют магическими свойства и даже одушевляют. Протесты ряда ученых и критиков были уже после триумфального показа фильма на

---

24 Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 Москва, 1990

канале «Россия», для которого этот проект был имиджевым и самым дорогим документальным проектом за всю историю канала.

Также телеканалы, особенно канал «Культура», показывают фильмы формата BBC, «Discovery» и «National Geographic», которые должны бы относиться не столько к фильмам, сколько к познавательным телепередачам. Фильмы собственного производства каналов отличаются страстью к детективным деталям, связанным с деятельностью ученых, занимающихся областью знаний, к которой обращается фильм. Можно выделить наличие репортажного кино, но именно фильмов, а не больших репортажей, на телевидении показывается очень мало. Надо отметить некоторые серии цикла «Профессия: репортер» и многосерийный фильм «Одноэтажная Америка» Владимира Познера. Последний, кстати, получил свое развитие в 2014 году, представ перед зрителем в виде цикла передач «Путешествия Урганта и Познера». В остальных фильмах репортажность не оставляет места ни для авторской рефлексии, ни для эстетики экранного повествования.

Также следует отметить, что триада четко прослеживается лишь с начала нулевых годов, когда телеканалы запустили собственное производство документального кино, а до этого показывались в гораздо меньших количествах (только к двухтысячному году объем показываемого документального кино на центральных каналах достиг 100 часов в год на канал, которые казались большим достижением. Более ранних цифр найти

не удалось), купленное у сторонних производителей за минимальные деньги (менее тысячи долларов за разовый показ). В последнее время иногда можно увидеть в эфире фильмы жанра «фильм о фильме», с одной стороны, выполняющие рекламную функцию для фильма, о котором рассказывают, с другой - привлекающие его аудиторию к экранам телевизоров.

Лучшие фильмы Сергея Мирошниченко на постсоветском пространстве это фильмы-портреты, часто фильмы-интервью. Например, два его фильма о Солженицыне (один - посмертный), трехсерийный фильм о Георгие Жженове, дилогия «Неизвестный Путин», вторая часть которого оказалась настолько «неудобной», что заказчик, канал «Россия», отказался выпустить фильм в эфир, так как, по мнению редакторов, президент выглядел в нем слишком зажатым и неживым[25].

В 2007 году возник кулуарный скандал в связи с тем, что руководство канала «Россия» пообещало показать обладателя «Приза зрительских симпатий» в «Свободной мысли» в прайм-тайм, но обещание так и осталось невыполненным, и датский фильм «Монастырь» существует

---

25 Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С.А.Муратов. М.: «Аспект Пресс», 2003

только в памяти тех людей, которым удалось попасть на фестивальный показ. Случай этот довольно странный, учитывая особые отношения Сергея Мирошниченко с телеканалом «Россия», который показывает каждый новый фильм режиссера.

В том же 2007 году фильм Мирошниченко «Рожденные в СССР. 21 год» в вечернем эфире собрал около десяти миллионов телезрителей, что, казалось, еще увеличит кредит доверия к Мирошниченко. «Рожденные в СССР» - часть международного проекта, автором и организатором которого выступает англичанин Майкл Аптед. Уже много лет он снимает портрет выбранной группы людей, возвращаясь к ним каждые семь лет, беседуя с ними о жизни и таким образом пытаясь реконструировать образ поколения на фоне истории.

Своих героев Аптед «довел» уже до 49 лет, в остальных странах герои значительно моложе. Мирошниченко подхватил инициативу, и с помощью Аптеда стал снимать свой сериал в том же формате. Причем если в начале проекта сильно заметно его зарубежное происхождение (и финансирование, и консультации, и ориентация на зарубежный прокат), то к серии «21 год» проект становится более авторским, и голос Мирошниченко за кадром постоянно размышляет о России и поколении детей, за которыми он решил «следить» с помощью кино.

Мирошниченко и сегодня продолжает всячески пропагандировать документальное кино. Результаты его работы видны по полным залам на

показах его фильмов, хотя в российский кинотеатральный прокат ему ни разу попасть не удалось. Среди особенностей Мирошниченко-документалиста следует отметить его тяготении к проблемности, портретным съемкам.

Совершенно другого типа кино делают другие режиссеры, получившие также международную известность. Среди них отметим Сергея Дворцевого, Сергея Лозницу, Виктора Косаковского и Александра Сокурова.

Сергей Дворцевой - режиссер архаичной русской, точнее русско-азиатской, глубинки. В мировом неигровом кино всегда существует мода на экзотику, когда человек показывается в среде вне цивилизации. Поэтому всегда востребованы фильмы про отдаленные уголки Африки, Азии и Южной Америки, где природа и личность находятся в постоянном взаимодействии. И Дворцевой старается следовать этой традиции.

Люди в изображении Дворцевого, как правило, мало отличаются от животных, причем к животным режиссер относится явно с большим интересом из-за их «киногеничности»[26]. Действительно, Дворцевой

---

26 Цитата по: Телевизионная журналистика: Учебник, 3-е издание, переработанное и дополненное // Редколлегия: Г.В. Кузнецов, В.Л.Цвик, 207 А.Я. Юровский. М.:

является представителем того направления, которое «уходит от романтизма к поэтическому натурализму, где художественно раскрывается не личность через ее взаимодействие с природой, но природа, которая обнимает собой все существа»[27]. Это красота дикости, а в построении кадра и цветовом решении Дворцевого, по мнению некоторых исследователей, сложно превзойти[28].

В фильме «Хлебный день» (1998) он показывает обычную русскую глубинку. Для того, чтобы уйти за пределы цивилизации, как оказалось, нет надобности ездить по степям, - достаточно проехать несколько километров от Санкт-Петербурга в любую сторону. Деревня, показанная в фильме, живет от одного привоза еды из города до другого. Здесь живет

Издательство Московского университета, издательство «Высшая школа», 2002

27 Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М.: «Галерия», 2004

28 Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 Москва, 1990

всего несколько стариков, которые вынуждены толкать вагон с товарами по узкоколейке сами - поезда в такую глушь не ходят. Несколько километров до деревни оказываются долгим и тяжелым путем, но и единственным существенным событием в жизни деревни. Остальные действия совершаются механически, мысль не нужна. Долгое время камера наблюдает за прилавком магазина. Переругиваясь, покупатели закупают провизию на ближайшие дни. Потом в магазин заходит коза. Ее выгоняют. Потом заходит алкоголик. Его тоже выгоняют. Жизнь монотонна, и самое интересное в этом быте - наблюдать деревенские пейзажи и опять же животных.

Автор, словно в немом восхищении, подробно показывает деревню, но не вмешивается в ее жизнь. Даже когда его открыто просят помочь толкать вагон, он не вторгается в пространство фильма: от его помощи много пользы не будет, а задачей является показать, как эти люди живут годами. Это маленькая вселенная, статичная и замкнутая. Нехорошая и неплохая, но привлекающая естественностью и завершенностью. Дворцевой идет еще дальше и доказывает, что и из города для поиска такой «вселенной» не нужно уезжать.

Талант Дворцевого востребован за рубежом, и на его фильмы выделяют средства международные организации, а его игровой дебют «Тюльпан» в Каннах-2008 получил приз в номинации «Особый взгляд» (второй по значимости конкурс фестиваля, репрезентующий

экспериментальное кино). В «Тюльпане» Дворцевой «вернулся» в степь и показал там незамысловатую историю любви, в которой остался верен своим принципам, заявленным в неигровых фильмах. Все те же синкретизм человека и природы, поэтизация дикости, нецивилизованности, яркие портреты - но не людей, а животных.

В России тенденции исповедального кинематографа, распространившейся по всему миру довольно широко за последние двадцать лет, следовать не принято. Прежде всего, потому что для этого необходимо выделить себя из современной действительности и осмыслить ее, после чего понимать свою роль в ней. Мы уже говорили о том, что попыток сделать это в отечественном документальном кино практически не предпринимается, хотя социальный заказ уже возник - это заметно по тому вниманию, с которым заинтересованная публика идет на фильмы Мирошниченко, Майского и Германики. Однако есть и еще одна фигура, которая стоит вне национального кинематографического процесса, но при этом во многом определяет его дальнейшие направления. Речь об Александре Сокурове.

В девяностые годы его талант заставляет его снимать (преимущественно на деньги зарубежных инвесторов, так как в России фильмы Сокурова мало востребованы, хотя роль Петербургской СДФ и «Ленфильма» в организационном отношении здесь также довольно велика) фильм за фильмом, причем Сокуров единственный из отечественных

режиссеров, который, вполне в русле мировой практики, чередует игровые картины с неигровыми. При этом, здесь уже Сокуров отличается от Мартина Скорсезе и Джармуша, качественно эти два направления не уступают друг другу, дополняя и расширяя горизонты художественного мышления автора. Фильмы Сокурова наполнены неторопливым размышлением, любая заявленная тема служит лишь поводом для авторской рефлексии и источником экзистенциального трагизма, пронизывающего работы режиссера.

Девяностые годы убрали документальное кино из культурной жизни страны. Несмотря на разовые попытки ряда энтузиастов на федеральных каналах восстановить показ документального кино («Реальное кино» на «ОРТ», а потом на «РТР», линейка классического документального кино на «Рен-ТВ» и пр.), они по очереди проваливались. Зрители не были проинформированы об этих фильмах должным образом, а если все же начинали смотреть их, то сразу разочаровывались: документальное кино требовало труда в восприятии, и его место в развлекательно-политизированной сетке вещания казалось нелепым казусом[29]. Фильмы не считывались.

---

29 Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм- опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005. С.202

В России на данном этапе кинотеатры документального кино боятся, как огня. За исключением нескольких показов, например, «Океаны» (2009), «Майкл Джексон: вот и все» (2009). Но и они являются продуктами не отечественного производства.

Неигровые картины, побывавшие в нашем кинопрокате, можно пересчитать по пальцам. «Накойкаци» (2002), «Птицы 1, 2» (2001) (вторая часть, на самом деле, имеет отдаленное отношение к первой и называется «Марш императора» («Марш пингвинов»), представляя собой кино совсем другого рода), «Фаренгейт 9/11» (2004), «Боулинг для Колумбины» (2002), «Двойная порция» (2004). Еще столько же шли клубным показом. Только зарубежные картины, ни одна из которых не смогла доказать прокатчикам и кинотеатрам свою коммерческую состоятельность.

Возвращаясь же к российским режиссерам, отметим, что на данном этапе развития документального кино появляются также и молодые авторы. Среди прочих мы можем отметить скандально известную Валерию Гай Германику. Она буквально ворвалась в российский кинематограф со своей картиной «Девочки». Славе фильма способствовало, в том числе, то,

что эту ученическую работу отборщики Каннского МКФ взяли для показа в одной из фестивальных программ.

«Девочки» - рассказ о буднях трех девушек-подростков из спального района столицы. Девочки курят, выпивают, танцуют с мальчиками на пляже, ругаются из-за пустяков. Важно, что это не отбросы общества, не маргиналы и не гении, а самые обычные подростки, которых каждый видит на улице ежедневно и не обращает на них особого внимания. Германике, тем не менее, оказалось важно заметить, как эти девочки подражают старшим - до гротеска, как они играют во взрослых, как они решают свои проблемы, о которых люди постарше давно забыли. Эффект Германики в том, что она как раз не забыла, и все проблемы подростков для нее важны и сейчас. Поэтому она наблюдает за ними не свысока, и даже не уважительно отстраненно, но словно встает на их сторону, начинает играть в их игры.

В этом для автора есть некоторая опасность, но Германика - девушка из проблемной семьи, для которой кино становится попыткой разобраться в своих застарелых болячках из детства, поэтому она нарочно провоцирует своих героев на столкновения друг с другом - и рассматривает с озорством напроказившего школьника, как они из расставленных ей ловушек выбираются.

Кульминацией «Девочек» становится сцена, в которой после ссоры одна из героинь пытается порезать себе вены. Наедине с режиссером (здесь

Германика была и оператором), который смотрит на героиню выжидающе и не делает ничего, чтобы предотвратить возможную трагедию. После съемок Германика рассказывала, что просила подруг героини специально довести ее до такого состояния, которое, оказывается, бывает у нее часто, и что она точно знала: никакой угрозы жизни девушки здесь нет.

Спорные с этической точки зрения решения Германики мы здесь обсуждать не станем. Но следует отметить, что Германика и ее скандальная популярность в России обнаружили в себе тенденцию, которая находит своих сторонников, - вторжение в обыденную реальность, которая сама по себе страшна и отталкивающа, без страха, но и без попытки что-то исправить, высказать свою позицию.

Обнаружение вокруг зрителя ужаса обыденности - это шаг к пониманию современности, которое современное документальное кино пока чаще всего оставляет за пределами своего внимания. Возможно, вскоре следует ожидать и более серьезных исследований, причем на грани фола, как это делает Германика. Следующие работы ей удались значительно меньше, фильмы «Мальчики», «Уехал» (совместно с Борисом Хлебниковым) и «День рождения инфанты» пытались в той или иной степени эксплуатировать рецепт успеха «Девочек», но были встречены критикой и фестивальным зрителем довольно прохладно: было видно, что этот круг для Германики не настолько близок, как героини «Девочек», поэтому Германика сняла фильм «Все умрут, а я останусь» - игровую

картину, являющуюся дополнением «Девочек»: тоже три героини, те же проблемы, только добавилась тема средней школы, которая в российском обществе всегда отличалась табуированностью.

Документальность ситуаций, вскрывающая застарелые язвы социального института, заставляет очень серьезно отнестись к работе Германики и отметить неосознанный публицизм ее творчества. Справедливости ради отметим, что явление, подобное Валерии Гай Германике, пожалуй, сейчас пока - единичный случай в отечественной практике кинопроизводства.

На современном телевизионном экране, как и много лет назад, особое внимание уделяется образу человека и его отношению с окружающим миром. Другой вопрос, что это может быть представлено в различных формах и видах. Каждый режиссер делает акцент на том, что ему более важно и интересно, конечно, не забывая при этом учитывать интересы аудитории.

Так, в 2008 году на канале «Россия-Красноярск» вышел документальный фильм «Счастливые люди». В нем автор рассказывает о жизни в далекой российской глубинке. Но в отличие от Дворцевого, считающего людей не лучше животных, режиссер Дмитрий Васюков продемонстрировал истинно человеческие качества.

Всего фильм состоит из четырех частей, которые одновременно могут являться отдельными кинофильмами, но также они объединены единой темой. Деление происходит по принципу сезонности, поэтому части называются «Весна», «Лето», «Зима», «Осень». Особенностью фильма является то, что в основе его лежит рассказ о семьях охотников, которые на протяжении всего года занимаются промыслом — добычей пушнины. В самом центре страны, на реке Енисей, находится поселок Бахта, состоящий из 300 домов. Люди здесь не зависят от государства и не надеются на чью-либо помощь, а опираются только на результаты своего труда.

Так или иначе, но рассказ о жизни охотников затрагивает и все стороны жизни поселка. Здесь есть место и старому народу – кетам – которые по причине своего менталитета и определенных жизненных ситуаций в большинстве своем являются пьяницами. В фильме также показана ловля рыбы, причем не всегда законными способами. Также даются комментарии самих жителей по поводу отношения государства к такого рода методам. Автор вместе со зрителем сочувствует жителям, для которых река — это единственный источник дохода и заработка. «Поймает меня рыбнадзор. Я им в протоколе так и напишу: ловил и ловить буду», — говорит один из жителей Бахты.

Среди особенностей фильма также можно отметить его познавательную направленность. Благодаря кадрам киноленты зрителю

удается узнать, как изготовить лодку-ветку, как самому сделать лыжи, как выбрать щенка лайки, заготовить на зиму кедровую шишку, как коптить рыбу и др. И, конечно, одной из центральных тем здесь является тема охоты. Но не простой любительской охоты, а промысловой.

На протяжении четырех серий именно эта тема является центральной во всем фильме. Жизнь охотника не прерывается ни на минуту, а весь год строится на подготовке к нескольким зимним месяцам промысла. Природа сама диктует свои условия, и вся жизнь бахтинцев построена вокруг Енисея и полностью от него зависит.

Присутствует в фильме также тема политики, правда немного в ироничном толковании. Закадровый голос говорит нам о том, что «голоса бахтинцев оказались нужны», поэтому к берегу пристал корабль с агитаторами на выборы. «Выборы бахтинцам нравятся, — отмечает автор, — с пароходом всегда привозят нужные продукты. В этот раз ими стали сахар и мука».

Этот фильм произвел большой общественный резонанс и также был высоко оценен кинокритиками. Неслучайно его рейтинг по версии «Кинопоиска» составляет 9,2 пункта из 10 возможных. Очевидно, что такая популярность фильма связана, во-первых, с его искренностью, во-вторых, с многоплановостью и затрагиванием нескольких тем. Каждый в этом фильме увидел что-то для себя.

Учитывая непростую экономическую ситуацию в 2008 году, многие люди отчаялись, что им не хватит ни денег, ни сил преодолеть образовавшийся кризис. И тут с экранов телевизоров они увидели вполне счастливых людей, которые продолжают жить, несмотря ни на что. Охотники в этом фильме узрели некоторые приемы и техники добычи зверя, особенно рассказы могут полезны начинающим промысловикам.

Говоря о фильме «Счастливые люди» нельзя не отметить также его художественную составляющую и качество съемки. В кадрах мы можем наблюдать как съемку с вертолета, так и подводные пейзажи. Например, в одном из сюжетов крупным планом показано, как добытчик на лодке ловит рыбу острогой. При этом камера погружена под воду, и зритель наблюдает непосредственно сам процесс добычи рыбы.

Видимо, человеку интересно осознавать, что где-то есть место, где люди не пытаются получить корысть за счет другого, где нет политики и прочего негатива нашего общества. Люди здесь ценят природу, а не нефть. Они не соревнуются между собой, не меряются своим статусом, не наживаются на чужой работе — они все практически равны. В этих людях меньше эгоизма, они не так сильно испорчены деньгами и масс-медиа, которое всеми силами пытается убедить человека, что главное - это деньги и репутация. Совершенно другие проблемы у жителей близ реки Енисей.

Съемки с вертолета демонстрируют великолепные сибирские пейзажи, бесконечную красоту природы, чистую воду и т.д.

Неудивительно, что многие комментарии к этому видео в социальных сетях говорили о том, что люди готовы бросить все и поехать в сибирскую глубинку. Желание ни от кого не зависеть, обрести свободу, видимо, является особенностью русского человека. Например, пользователь с ником GuitarFan так прокомментировал свою позицию: «Порой хочется убежать от всего этого эгоизма и ничтожно испорченного общества в котором мы живем, от всех этих корыстных людей и всего этого … Но никогда не знаешь, сможешь ли ты выдержать такую жизнь охотника»[30]. Или другое мнение пользователя votorobo: «Бальзам на раны городского жителя. Хотя… Странный бальзам: не сказать, что сильно успокаивает эти раны. Успокаивает нервы и наполняет радостью свидания с естеством, однако задает мучительные экзистенциальные вопросы. Капля такого горько-сладкого лекарства необходима каждому»[31].

Давая характеристику документальным фильмам начала двадцать первого века, необходимо отметить также и такого режиссера, как Леонид

---

30 http://www.kinopoisk.ru/film/674243/

31 там же

Парфенов. За многолетнюю историю работы на телевидении он сумел выстроить свой необычный стиль, которые некоторые исследователи так и называют «парфеновским». Его биографическая картина к 200-летию Николая Васильевича Гоголя снята в неповторимой авторской стилистике. Документальный проект показывает автора «Мертвых душ», «Ревизора» и «Тараса Бульбы» вовсе не основателем реализма в русской литературе, а модным и актуальным писателем-авангардистом, создававшем произведения доселе небывалые, исполненные волшебства и фантасмагорий.

Поскольку общую канву биографии Гоголя и так все знают, то задача состояла в том, чтобы расцветить ее колоритными, скрытыми от постороннего взгляда деталями. И это вполне получилось. Кроме того, Парфенов не ограничивается рассказом о частной жизни писателя, но и воспроизводит исторический фон эпохи (чего стоит сравнение «Северной пчелы» и современных таблоидов).

Излишне говорить, как все это увлекательно смотрится: Парфенов умеет подать тему, создав впечатление своей компетентности и, главное, увлеченности исследуемым вопросом, заражая зрителя энтузиазмом. В дополнение к своей фирменной стилистике для каждого проекта он задумывает специальные фишки. Закадровый текст читают Олег Табаков и Земфира. Последний этап жизни Гоголя (когда он отошел от писательства и ударился в религию) Парфенов подал иронично, даже со стебом. И

именно этот момент фильма нашел в отражениях критиков немало эмоций. Кто-то говорил, что в авторском кино такое возможно, другие упрекали за неуважение к образу самого писателя.

«Мы старались создать в фильме некое третье измерение, которым и прославился в своем творчестве сам Гоголь, воссоздать на экране элементы гоголевских превращений, пытались телевизионными средствами передать природу его фантасмагории»[32], - отметил Парфенов. Что касается необычного названия, то, по мнению автора фильма, писатель - в самом деле "диковинная птица". Созданный в привычных для Парфенова традициях инфотейнмента фильм не только рассказывает о жизни и творчестве писателя, но и попутно развлекает зрителя с помощью спецэффектов и присутствия таких звездных персон, как Земфира, Олег Табаков, Александр Калягин, Евгений Миронов, Лия Ахеджакова, Богдан Ступка и Марина Неелова. Главы фильма снимались в России, Украине, Италии и Франции.

Подводя некоторые итоги этого периода, заметим, что хотя интерес к документальному кино в это время начинает возрастать, все же его процент еще очень невысок. Основная масса все-таки принадлежит

---

32 Блогеры в восторге от "Птицы-Гоголь" Парфенова и не довольны Земфирой //Лениздат.ру. — 01.04.2009.

документальным программам и другому телевизионному контенту, так или иначе демонстрирующему настоящую жизнь и хронику. Вместе с тем, на современном этапе развития телевизионных документальных фильмов, к которому мы относим временной промежуток, начиная с 2010 года, продолжает заданные традиции. Однако справедливо будет заметить, что их количество по-прежнему остается небольшим.

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

2.1 Общая характеристика документальных фильмов 2010-2014 гг

На сегодняшнем этапе своего развития у документального кино исчезла критика. Кинокритики документальное кино не видели, а телекритики сами находились и находятся в положении выживания. В России до сих пор нет ни одного качественного массового издания, которое было бы посвящено телевидению. Еженедельники, специализирующиеся на телевидении, кроме программы передач, публикуют материалы о личной жизни звезд и подробности новых сериалов, а не рецензии на документальное кино.

Если в девяностые годы еще были те, кто способен писать о документальном кино, то сегодня этих людей почти не осталось, и когда журналистов приглашают на показы фестиваля «Кинотеатр.doc», им кажется, что именно это и есть настоящее документальное кино самого высокого качества[33].

Столкнувшись с наступлением путинской эпохи, телеканалы вынуждены срочно реформировать свое содержание. В результате сначала канал «Россия», а затем «Первый», «НТВ» и «Культура» начинают собственное производство документального кино. Первые три канала к 2003 году приближаются к тремстам часам произведенного и показанного документального кино в год, но уже с 2005 года количество произведенных киночасов сокращается в сторону удорожания продукта с целью повышения его конкурентоспособности. К кино все эти часы, как правило, отношения не имеют, а руководство каналов название «продукт» вполне устраивает, так как отражает и его отношение к производимому, и суть произведенного.

Документальный продукт каналов существует все в той же триаде, создавая новую виртуальную реальность, черты которой были отмечены

---

33 Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 Москва, 1990

выше. Качество продукта измеряется актуальностью темы, так как технология производства везде одинаковая, продукт безликий, унифицированный, с некоторым процентом брака, но все равно годящийся к употреблению. Такое производство штампованных программ, ярко расцвеченных анимацией и реконструкциями, публике преподносится как бум документального кино на телевидении.

Публика, которой никто не сказал, что такое документальное кино, правила игры принимает, и в опросах оказывается, что пятая часть аудитории с удовольствием смотрит документальное кино по телевизору[34]. В общей безрадостной картине светлое пятно могло бы принадлежать каналу «Культура», и канал действительно показывает документальное кино. В основном, в рубрике под названием «фестивальное кино», которая идет раз в неделю ночью. В остальное время «Культура» предпочитает документальные программы просветительского типа, купленные у зарубежных партнеров. Хотя на канале был цикл документальных фильмов «Острова».

Но при этом нельзя сказать, чтобы канал «Культура» действительно вел систематическую деятельность по просвещению зрителя в эстетике

---

34 По данным TNS Gallup Media Russia

неигрового кинематографа нельзя. Позиция канала, который не гонится за зрителем, играет здесь свою роль, к тому же, канал не в состоянии предложить серьезный гонорар стороннему автору за его фильм, поэтому на «Культуру» режиссеры несут свой фильм тогда, когда на остальных каналах им отказали.

С тех пор, как на каналах началось собственное производство фильмов, каналы стали с меньшей охотой покупать фильмы со стороны. Следовательно, у оказавшихся на обочине режиссеров-маргиналов стало меньше шансов найти финансирование. Кроме телевидения, источников финансирования у документалистов России три: государственная поддержка, деньги независимых продюсеров и деньги компаний, желающих получить заказной фильм. Второй и третий пункты серьезно рассматривать не приходится.

С одной стороны, в конце девяностых государство единолично спонсирует производства нескольких сотен часов документального кино ежегодно, с другой — редактуры, рассматривающей заявки, продюсирования и поддержки проката нет, деньги выделяются «просто так», в пустоту. То есть система еще менее эффективна, чем советская. Есть еще четвертый способ — пока для избранных. Получение поддержки от зарубежных спонсоров. Пока ее получают менее десяти российских режиссеров, фильмы которых считает честью показать зарубежное телевидение, и которых еще нескоро будут показывать у нас.

В плачевном состоянии находится российский кинопрокат документального кино. Пятая часть аудитории телевидения, которой интересно смотреть документальное кино, должна была бы наполнять залы российских кинотеатров, которых в стране становилось все больше, тем более, что показывать на киноэкранах можно было не только технически уступающее общему кинотеатральному репертуару российское документальное кино (хотя уступало оно не все: художественная кинопродукция, например, делалась достаточного уровня для демонстрации в кинотеатрах, хотя по зрелищности уступало некоторым зарубежным картинам), но и зарубежное, тем более что в мире нарастал кинотеатральный бум документалистики.

Съемки цикла Мирошниченко «Рожденные в СССР», как мы отмечали выше, начались еще в период перестройки и распада Советского Союза, именно тогда съемочная группа выбрала детей из разных уголков великой страны, которых объединял их возраст – 7 лет. Ребятам задавали разные вопросы: о жизни, о вере в Бога, о политике, об их ожиданиях в будущем… И с тех пор, через каждые 7 лет, записывается очередная серия.

На этот раз героям сериала уже по 28 лет. Уже прошла значительная часть жизни – кто-то устроился лучше, кто-то хуже. Кто-то эмигрировал в Израиль, кто-то уехал из Израиля в Аргентину, кто-то до сих пор живет в том самом доме, в той самой деревне, где родился и вырос.

Уникален данный цикл потому, что показывает жизнь людей на переломе эпох. Этот перелом прошел через героев. Их родители имеют один тип воспитания и ментальности. Герои же начинали жить в другой стране. Через их биографии мы видели перестройку, 1990-е, 2000-е. Причем, видим мы не только историю России, но и других стран, т. к. некогда граждане одной страны — СССР — теперь они живут в разных концах планеты (преимущественнов постсоветских республиках).

Они видели и познали действительно много: бедность, богатство, войны, смерть близких, рождение новой жизни. Жизнь. У всех она разная, но почему-то все же очень похожая. Похожая не в деталях, но в общем.

С выходом нового фильма, где героям уже 28 лет, особенно интересно сравнить какие надежды и планы у них были в 14, 21 с тем, как они оценивают свою жизнь сейчас. Прошло время, чтобы дать свою оценку жизни. При разном уровне образования, воспитания все они интересно, нетривиально, по-философски анализируют свою жизнь и жизнь окружающих.

Однако по большому счету все герои все же не чувствуют себя счастливыми. Большинство не испытывает трудностей материального характера, но все имеют экзистенциальный кризис.

Совсем другое настроение и тема у картины Валдиса Пельша. Фильм Валдиса Пельша «Люди, которые сделали Землю круглой» был

показан на Первом канале в 2014 году. Сегодня по результатам рейтинга «Кинопоиска» рейтинг фильма составляет почти 9,4 пункта, что является безусловным показателем для такого рода фильма. Среди рассматриваемых нами картин лента Валдиса Пельша имеет самую высокую популярность и признание аудитории. Посмотрим, в чем же состоит успех этого фильма.

Сам автор еще до выхода его на экраны был уверен в успехе. В прямом эфире на радиостанции «Эхо Москвы», когда ведущая ошиблась в названии, представив ленту Пельша, как «Люди, сделавшие мир круглым», он, выслушав извинения, добавил: «Ну, ничего. Пройдет еще совсем немного времени, и это название будет отлетать от зубов»[35].

Рассказывая историю создания сериала, Пельш отметил, что уже давно увлекается историей и хотел снять документальный фильм. «Я достаточно давно занимался историей авиации, историей вообще как таковой, — отмечает автор. — Наверное, могу сказать, что мой конек – это 2-я мировая война. И в какой-то момент я стал задумываться вообще над историей, над документалистикой… в коридорах Останкино я встретил Диму Хаустова… он мне рассказал историю, как был найден

35 http://www.echo.msk.ru/programs/tv/1380514-echo/

архив Байдукова. Найден он был совершенно случайно. На даче они решили сделать ремонт… Дима предложил вместе подумать над тем, чтобы сделать из этого документальный фильм минут на 40. Ну, и вышло 4 серии по 50. Потому что, когда мы начали эту историю разрабатывать, то я к стыду своему понял, что я находился в таких же стереотипных рамках как, наверное, большинство населения нашей страны, которое знает, что Чкалов… Да, Чкалов летал, конечно. И с ним летал, ну, это уже для специалистов Байдуков и Беляков. Это я знал. Я знал, что летал Михаил Михайлович Громов. Но я не знал всех подробностей, как все это появилось, кто на самом деле был главным действующим лицом и моторчиком этих перелетов, и на самом деле кто установил рекорд. Чкаловский экипаж не устанавливал рекорды. Это уже заслуга экипажа Михаила Михайловича Громова. И намстало это интересно рассказать историю, не изобилующую техническими подробностями, допустим, что такое редуктор винта и когда на «АНТ-25», на этот рекордный самолет, был установлен трехлопастной винт взамен двухлопастного»[36].

Вместе с тем, снимать фильм о технических возможностях самолета никто бы и не стал. Вернее, его потом никто бы не стал смотреть. Нынешнему телезрителю наряду с сенсацией (а в фильме есть несколько

---

36 там же

сенсационных заявлений, касающихся критики традиционной истории) нужна история конкретного человека. Такого, каким он был на самом деле: без пафоса, регалий, что называется «без галстука».

Поэтому в фильме представлены истории людей, заслуживающих внимание, заслуживающих почитания без сомнения, потому что в свое время им были возданы определенные почести. Но в 1967 году М.М.Громов пишет коллегеА.Б.Юмашеву, что «сегодня день 30-летия нашего перелета, о нас в прессе ни строчки. Удивительно поучительная история для будущих поколений. Мое состояние в настоящий момент можно описать как ни жарко, ни холодно». Поэтому отчасти этот фильм — дань памяти этим замечательным людям. И все это сопровождается огромным количеством человеческих живых историй о том, как онипрактически сами, при некоторой помощи государства, но по своей инициативе взяли и сделали то, что казалось абсолютно невозможным другим. Всему миру.

Среди особенностей появления фильма отметим также, что он был снят на деньги «Русского географического общества», а также компании «ВТБ Страхование» и компании «Транзит ДВ». Поэтому его мы можем отнести к коммерческим проектам, нацеленным, прежде всего, на извлечение прибыли. Заметим, что кадры хроники, которые присутствуют в ленте не являются привычными черно-белыми, их специально

раскрашивали для данного проекта, на что было, конечно, потрачено немало средств.

В следствие чего фильм получился целостным и полностью цветным. По рассказам самого Валдиса Пельша, это было сделано для привлечения молодежной аудитории: «Естественно мы учитываем то, что молодежь воспринимает черно-белое кино, конечно, гораздо хуже. Ну, для них это просто экзотика какая-то, старье. Поэтому 60 процентов бюджета этой картины – это раскраска хроники. И мы поразились, насколько вот Михаил Михайлович Громов, они… надо сказать, что они все были красавцами. Юмашев, Андрей Юмашев…».

И здесь правильным бы было отметить то, что в фильме был грамотно поставленный сценарий. Именно с него начинается работа любого режиссера, да и всей съемочной группы.

При построении сценария нужно учитывать тот фактор, что исторический документальный сериал должен не только призывать к действию, но и быть смотрибельным. А поскольку рассматриваемый нами продукт демонстрируется по телевидению, то требования к сценарию таких фильмов должны предъявляться вдвойне. Человек должен захотеть смотреть сериал до конца и ждать следующей серии. В связи с этим, сценарист должен четко понимать, о чем идет речь и что должно получиться в итоге, о чем пойдет повествование и что получит зритель.

Более того, нужно учитывать, что сценарий должен содержать декоративно-образный, музыкально-образный и образно-игривый ход. В нем должен быть единый стержень, красной линией проходящий через все повествование. Автору сценария и режиссеру нужно помнить о том, что любая фраза должна быть выражена в определенных формах на экране, и здесь особую роль играют даже не сами слова, а пластические образы, которые в последствие будут воспроизводиться на экране.

Было бы странно, если бы игровое и неигровое кино строились по разным законам. В классической трактовке создания документального фильма постановочная картина находится в полной власти режиссера, а документальное кино полно сюрпризов. Нельзя заранее предугадать, что скажет герой, чем обернется событие. Но это вовсе не значит, что нельзя предположить. Журналист не должен быть жертвой обстоятельств. По словам Парфенова, он, «как серфингист, скользит по волне жизни»[37]. В документальном кино - можно найти героя или поймать момент, который необходим для воплощения замысла. А бывает такое, что история поворачивается другой стороной, не менее интересной, чем изначальный вариант.

---

37 Парфёнов Л. Зворыкин Муромец (отец телевидения). — 2011. С.160 — С.10

Тогда задача автора - изменить сценарий так, чтобы красиво обыграть новые обстоятельства еще до того, как материал попадет на монтажный стол. Например, в сериале «Романовы» («Стар Медиа», 2013 год) согласно сценарию ход русской истории представлен в качестве единого полотна, все явления взаимосвязаны, есть логические переходы от одной части повествования к другой, а также завершения отдельных частей.

Благодаря сценарию создатель фильма понимает, что именно ему нужно снять. Он видит фильм не как разрозненный материал, а как стройную систему, работающую на его идею. На стадии монтажа создатели фильма размышляют о композиции, о ритме, звуке, качестве видео, о руках оператора, но никак не о сценарии. Поэтому сценарий должен быть представлен задолго до начала съемок. В идеале режиссер как бы «прокручивает» в голове предстоящие съемки и образы.

Отметим, что сценарии документальных исторических сериалов на отечественном телевидении во многом сходны друг с другом. Основной идеей режиссеров является воспроизведение исторических событий, но через призму образа людей. Неслучайно, в сериале «Великая война»

(«Стар Медиа», 2010 год) и в представленных кадрах хроники, и в закадровом тексте, и в иллюстрациях доминируют образы людей. Даже, показывая танковую атаку, создатели параллельно вставляют в сюжет рассказ о человеке, называются имена героев, отмечаются их подвиги.

Такое воспроизведение весьма оправдано, так как одной из последних тенденций отечественного телепроизводства являются принципы инфотейнмента, или иными словами, практически любая передача для того, чтобы стать успешной, должна носить развлекательный характер.

Итак, сценарий документального фильма отличается некой долей неопределенности. В нем не может быть конкретики игрового кино. Также он может претерпевать некоторые изменения в ходе съемок, он не строится на диалогах героев (сценарий игрового фильма больше похож на пьесу). Конкретным может быть закадровый текст, реконструкция, некоторое количество видеоряда. Конкретика сценария зависит от сюжета фильма. Сравнить, например, «Птицу-Гоголь» Парфенова и «Рожденные в СССР» Мирошниченко историческое расследование можно полностью расписать перед съемкой, а подобный фильм-портрет - только обозначить.

Любая история должна строиться на конфликте. Конфликт - это ключевое слово драмы. Драма занимается только действиями людей по отношению друг к другу, поэтому конфликт всегда оказывается в центре нашего внимания. Любую эмоциональную или интеллектуальную

ценность в драме мы получаем только через конфликт персонажей. Поступки людей в драме обычно по своей сути конфликтны. А если окажется, что конфликт скрыт или слаб, автор фильма его находит и развивает.

Леонид Парфенов в своей книге «Намедни. Наша Эра» пишет: «Однако иногда я прихожу в кинотеатр, вижу идиллическую картину счастья героев (режиссеру удалось сделать невозможное: герои мне нравятся) и вдруг я понимаю, что не хочу конфликта. Пусть они будут счастливы ближайшие 120 минут, я смогу это пережить. Зачем мне перипетии, саспенс, путь от счастья к несчастью? Мне приятно наблюдать за их замечательной жизнью, мечтать о такой же и тихо жевать попкорн. Но, так уж сложилось, что остальным людям в зале чужое счастье невыносимо скучно. И вот на дом падает самолет, в городе разражается эпидемия, на улицы выходят толпы зомби… Мало ли что может вызвать конфликт?»

Исходя из такой трактовки Парфенова, мы можем сделать вывод, что и документальное кино строится по такому же принципу. В документальном сериале «Романовы» показаны как раз именно такие сюжеты. Герои картины становятся здесь именно героями: они любят, переживают, испытывают неудачи и счастье, они борются за своих любимых, страдают недостатками. Цари и императрицы представлены на экране как обычные люди, которым не чужды земные наслаждения.

Однако, вместе с тем, в канве повествования находится место и вооруженным конфликтам, и кардинальным изменениям в управлении государством. Не лишним будет отметить, что здесь каждый находит что-то свое, что именно ему по душе.

И совсем по иному сценарному принципу построен сериал «Великие империи мира». Здесь авторами даются лишь голые факты, проиллюстрированные выдержками из книг, а в качестве фона имеются либо кадры хроники, либо картины художников, более или менее подходящие по теме.

В данном сериале отсутствуют герои как таковые, они представлены лишь в виде статичных портретов, в отличие от сериала «Романовы», где воспроизводится реальное действие и где зритель имеет уникальную возможность наблюдать за происходящим вживую.

Итак, конфликт должен быть заложен в идее фильма. Задача героев - его разрешить или проиллюстрировать - зависит от замысла режиссера. Конфликт можно найти везде. «Интервью, репортаж всегда конфликтны, ибо здесь возможно столкновение «знания» с «незнанием», желание получить информацию с нежеланием или неумением поделиться ею. Для телезрителя ведущее место в процессе разрешения конфликта

принадлежит репортеру. А вот выявить или, если надо, «укрупнить» его, прибегнуть к различным выразительным средствам, - дело режиссера»[38].

Итак, определившись с конфликтом, необходимо подумать о том, как его подать. Даже интересное столкновение может стать унылым, если сценарист не продумает композицию, драматургические ходы.

История, которую мы рассказываем, должна обладать энергией, заряжающей аудиторию. В хорошо рассказанной истории энергия растет и передается зрителям. Если повезет, в кульминации они забывают обо всем. Как утверждал Л.В.Кулешов, «в состоянии максимальной внутренней энергии зрители могут достигнуть вершины счастья, дарованного искусством, - катарсиса»[39].

Фильм задает аудитории вопросы. В каждом ответе содержится новый вопрос. Так, контролируя информацию, можно поддерживать внимание зрителя[40]. С самого начала необходимо вызвать любопытство

---

38 Карп В.И. Основы режиссуры – М., 2003. С.26-27

39 Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. — М., 1941. С.91

зрителя. Например, в сериале «Великая война» в начале каждой серии закадровый голос делает зацепку за дальнейшие события: «Это было обычное утро, наши войска занимали оборонительную позицию». Далее у зрителя возникает неподдельный интерес: «А что произошло дальше?» После чего начинается неспешный рассказ о какой-либо битве, в котором есть место и персонажам, и историческим фактам. Для поддержания зрительского внимания можно либо дозировать информацию, либо вести аудиторию от коллизии к коллизии[41].

Следующий, более глубокий уровень эмоциональной вовлеченности в драматическую историю — сопереживание, которое вырастает из любопытства. Совершенно очевидно, что герои фильма должны вызывать сопереживание. Еще Аристотель писал, что герой трагедии не должен быть идеальным, иначе он не встретит сочувствия. Зрителю близки персонажи с недостатками. Создателям фильма не следует

---

40 Кулешов Л.В. Кадр и монтаж. — М., 1961. С.22-23

41 Фелонов Л. Монтаж как художественная форма. — М., 1966. С.105

идеализировать своих героев, как бы сильно они ни полюбили их во время съемок.

Именно этому принципу следуют создатели сериала «Великие империи мира». Персонажи здесь представлены со всеми недостатками и характеризуются с учетом их особенностей. Например, Сталин демонстрируется как волевой правитель, но вместе с тем жесткий и властный. В сериале «Великая война» он также наделяется не всегда положительными качествами. Более того, создатели фильма вставили несколько кадров хроники, где вождь имеет взлохмаченные волосы, а его верхняя одежда небрежно застегнута на одну пуговицу.

Еще один драматургический прием, который часто используется при создании документальных сериалов — саспенс. Это момент, в котором вовлечение в фильм аудитории проявляется наиболее полно[42].

Если аудитория заботится о герое - чтобы он не погиб, не потерпел поражения - возникает саспенс. Это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх. В то же время любопытство, то есть категория интеллектуальная, толкает зрителя узнать, что же произойдет с героем в следующую секунду. Например, в сериале «Романовы» мы с нетерпением

---

42 Leman H.-T. Postdramatic theatre.— London; New York, Routledge, 2009. — P.12

ждем, как будут разворачиваться события в отношении прихода к власти Софьи Алексеевны. Безусловно, тот факт истории, который говорит о том, что она стала правительницей благодаря стрелецкому бунту 1682 года, широко известен публике. Однако съемки проведены таким образом, что зритель держится в постоянном напряжении и с нетерпением ждет исхода финала. Аналогичное ощущение испытывает человек и когда показываются кадры строительства нового города на Неве - Петербурга. Конечно, давно известно, что Санкт-Петербург был воздвигнут несмотря ни на что, ни на какие условия. Но создатели фильма преподнесли этот исторический факт через конфликт, саспенс. В итоге зритель с неимоверным интересом следит за происходящим на экране.

И, наконец, при создании фильма необходимо продумать ритм и композицию. Разумеется, это можно делать и при монтаже, но тогда будет непонятно, сколько материала снимать, и насколько он должен быть динамичным.

Даже если авторами придумана гениальная завязка и не менее гениальный финал, следует помнить также и о том, что середина также должна быть интересной, тем более что она, как правило, занимает большую часть фильма. В первой части помещают экспозицию и завязку, во второй находятся перипетии и кульминация, в третьей - развязка.

Необходимо помнить о коллизиях, в которых существует конфликт, о движении от счастья к несчастью и от несчастья к счастью, о постоянном

разжигании интереса зрителя, о дозированности информации, о саспенсе. Важно правильно начать историю, чтобы не раскрыть суть конфликта сразу или не потерять зрителя из-за медленно развивающегося действия. И здесь не лишним будет отметить, что, например, сериал «Романовы», который состоит из 6 серий, в каждой из них имеет свою структуру. Иными словами, здесь, кроме общей структуры, имеется еще и структура каждой части. В связи с этим, мы можем говорить о том, что этот сериал построен по законам драматургии.

Здесь в качестве завязки обозначено начало правления династии Романовых, далее следует развитие их взаимоотношений, показываются исторические факты, приводятся аргументы. Кульминацией можно назвать события 1917 года и то, что было после них. А в качестве развязки — становление Советской власти и конец правления Романовых.

В сериале «Великая война» завязкой являются события 1939 года, предшествующие началу военных действий. Развитие сюжета — это ход самой войны, а в качестве кульминации и развязки показано взятие Рейхстага и победа советских войск. Здесь для большей образности и зрелищности подается очень много хроникальных кадров. Особый акцент делается на изображение довольных людей, которые радуются окончанию войны. Счастливые лица, обнимающиеся и целующиеся люди, огромное количество цветов — все это позволяет создать в кадре атмосферу

праздника, заразить зрителя позитивом. Используя современную терминологию, здесь мы имеем happyend[43].

2.2 Роль документальных фильмов в системе телевизионной журналистики

Отношение к зрительскому потенциалу у неигрового кино начало изменяться. Пусть пока только столичного зрителя, но все же понемногу начинают знакомить с тем, что смотрят за рубежом и что он мог бы никогда не увидеть, и зрительская реакция доказывает, что неигровое кино может быть востребовано, что аудитория готова к его восприятию. Речь идет, прежде всего, о двух фестивальных программах: «Свободная мысль» на ММКФ и«Образы Америки». Несколько отличающиеся друг от друга программы позволяют убедиться воочию, что есть неигровое кино, которое может быть одновременно художественным, зрительским и успешным.

---

43 happy end (англ.) — счастливый конец

Фильмы «Свободной мысли» - либо коммерческие хиты, либо призеры крупнейших фестивалей последних лет. В зал кинотеатра «Октябрь», где они идут одним сеансом, каждый день ММКФ набивается больше человек, чем в зале кресел, и документальное кино смотрят стоя. И за приличные деньги, сопоставимые с ценой билетов на главные голливудские боевики. «Образы Америки» показывают только американские фильмы - самые заметные картины последних лет плюс ретроспективы американских классиков документалистики.

Этот фестиваль может себе позволить привозить режиссеров демонстрируемых картин, которые часто жалуются на свое нелегкое положение в США, - мы о нем уже писали. То, что российский зритель ходит на эти показы, убеждает в том, что ему интересно документальное кино, что он, не знающий, что это такое, тянется к нему, в отличие от остальных зрителей мира, которых давно отучили ждать от документального кино искусства. Он не знает, чего ему ждать, но жажда нового может сыграть кино на пользу.

В интернете уже появилось несколько форумов, посвященных документальному кино, множатся киноклубы, показывающие документальное кино и рассказывающие, как надо его смотреть. Но пока

больше всех просвещению мешает телевидение[44] с тем продуктом, который оно выдает за документальное кино, и тотальная неграмотность аудитории в отношении возможностей этого искусства, которое кто-то назвал «искусством двадцать второго века», намекая на то, что, может, тогда кто-то сможет оценить его адекватно и поделиться своим видением с миром.

Телевидение дискредитировало себя настолько, что для адекватного показа документального кино в той системе, которая сложилась в России, сегодня места нет. Возможно, эта проблема будет решена с появлением общественного телевидения, но тут есть некоторые поводы для опасений. Легко заметить, что прогрессивная часть молодежи и интеллигенция перестают смотреть телевизор, а основной аудиторией искусства являются именно они.

---

44 А.Клецкин: «Мы должны быть нужны и близки именно современнику. Однако надежды на то, что нас с ним сведет телевидение, на данном этапе совершенно ошибочны. Телевидение сейчас не столько помогает документальному кино, сколько подрывает его авторитет, бесконечным потоком показывая серые, бездарные документальные фильмы в самое неудачное для просмотра время и таким образом приучает общество к тому, что документальное кино - дело несерьезное, скучное и никому не нужное». Документальное кино вчера, сегодня, завтра... (По материалам международных симпозиумов документалистов. Город Юрмала, 1977-1989 гг.) Сборник стенограмм. Ч. 3 с.36

Не исключено, что к моменту образования общественного канала они уже забудут о том, что такое сидеть перед телевизором и переключать каналы.А появление цифрового телевещания приведет к возникновению множества телеканалов, аудитория каждого из них, согласно прогнозам TNS Gallup, не будет превышать 5 %.

Это приведет к тому, что для документального кино появится резервация, где его никто не увидит, если у него не будет сверхъестественного кинотеатрального или фестивального успеха. Также есть некоторая тенденция к движению аудитории от СМИ к персональному получению информации, а это означает, что зритель нового типа телевидения (например, подписного или через интернет и мобильный телефон) получит только то, что хочет получить.

Следовательно, если человек не знает о фильме, он никогда не станет его заказывать или смотреть. Одно ясно: современная ситуация с документальным кино на телевидении, которое штампует по несколько сотен наименований документальных программ ежегодно, вредит документальному кино сильнее, чем если бы его вообще не было: переучивать всегда сложнее, чем учить заново. Однако, вместе с тем, во ВГИКе до сих пор большинство преподавателей учат студентов тому, что документальное кино — это искусство.

Видеодистрибуция и интернет последуют за кино и телевидением, так как пока они слишком несамостоятельны, чтобы выступить

серьезными каналами для работы (на Западе часто наоборот: фильм может собрать на DVD во много раз больше, чем в кинопрокате, поэтому отношение к этому каналу там более серьезное). В чем они могут способствовать, так это в распространении классики неигрового кино, которая сейчас практически отсутствует и широкому зрителю недоступна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Документальное кино как в России, так и во всем мире претерпевало множество изменений. Менялась эпоха, власть, отмечались социальные перемены. Во все эти времена кино реагировало формированием определенных поведенческих установок у человека.

В перестроечное время зрители выстраивались в огромные очереди перед кинотеатрами, чтобы посмотреть очередную ленту Говорухина, Мирошниченко, Учителя и других режиссеров. Авторы показывали действительность такой, какая она есть. Новые формы кино были непривычны человеку, который до этого привык видеть на телеэкранах большую часть пропаганды. Кроме того, каждый узнавал в действующих героях самого себя и проектировал истории, показанные в фильме, на свою жизнь.

После распада СССР в стране произошел спад интереса к документальному кино. Пропала необходимость в социально-актуальных темах. Вместо это на экранах телевизоров появились скандальные расследования, разоблачения. Публике стали нравиться скандалы, порой на пустом месте. Вместе с тем, телевизионные документальные фильмы не

исчезли совсем, но их стало значительно меньше. Причем большая часть авторов либо перепозиционировалась на игровое кино, либо стала создавать продукцию на западный рынок. Редкие появления в телевизионном эфире документальных фильмов — это скорее исключение из правила.

Конец 90-х годов XX века обусловил всплеск интереса зрителя к героям. Поэтому именно в этот период появляются фильмы-портреты и фильмы-интервью, которые набирают свою популярность к десятым годам XXI века.

На современном этапе развития отечественной документалистики необходимо принятие ряда мер по ее популяризации. Необязательно в полном соответствии с западной, но точно с ее учетом. В частности, без успешного кинопроката, кажется, ничто не может заставить зрителя и телевидение изменить свое отношение к неигровому кино на более уважительное. Как минимум, они узнают о его существовании, как это уже произошло с фестивальным зрителем в столице и продвинутой частью кинокритики (хотя премии и фестивальные призы в состоянии квалифицированно присуждать единицы тех энтузиастов, которые хоть немного в контексте документального кино). Возникнет некая зона дискурса. Новым этапом кинопроката неигрового кино может стать цифровая 194 дистрибуция - система распространения копий фильма по кинотеатрам не на пленке, а на любом цифровом носителе, т.е. не нужно

тратиться на печать пленочных копий фильма, что было одним из существенных препятствий для распространения малобюджетного кино. Теперь, гипотетически, любой снятый на обычную камеру фильм можно показать в кинозале, что открывает для документального кино новую степень свободы и доступности, пока не оцененную киносообществом в полной мере. Эта система все сильнее распространяется на Западе, и в некоторых странах соотношение цифровых и обычных кинотеатров достигло 1:1.

Сказать, что отечественная документалистика не развивается, нельзя. Ежегодно (даже ежемесячно) на экранах телевизоров появляются все новые и новые передачи или циклы передач, которые рассказывают о той или иной стороне жизни человека. Но вместе с тем, неигровое кино, каким его привыкли видеть раньше, уже утрачивает свои формы, приобретая все новые и новые оттенки.

Практически совсем исчезает аналитика, уступая место постановочным картинам, которые так или иначе претендуют на документальность. Вместе с тем, одно все же остается неизменным. Современное документальное кино, как и много лет назад, отражает социальные процессы в обществе и, наоборот, социальные процессы находят свое отражение в кино.

Хочется верить, что именно новое поколение выведет документалистику на новый уровень. Возможности цифровой видеотехники дают неограниченные возможности каждому человеку испытать себя в качестве режиссера документального кино. Талантливые работы на актуальные темы всегда найдут своего зрителя.

Осмелимся предположить, что в дальнейшем телевизионная документалистика будет развиваться, но, вместе с тем, возможно образование новых жанров, направлений, школ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. , Данин Д. А все-таки оносуществует! М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982,
2. Leman H.-T. Postdramatic theatre.— London; New York, Routledge, 2009. — P.12
3. Абдуллаева З. Реальное кино. М.: «Три квадрата», 2003,
4. Аннинский Л. Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006. — с. 34-35
5. Аннинский Л.Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя. М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006,

6. Беляев И. Спектакльдокументов. Откровения телевидения. М.: «Издательский дом Гелеос», 2005,

7. Блогеры в восторге от "Птицы-Гоголь"Парфенова и не довольны Земфирой //Лениздат.ру. — 01.04.2009.

8. Борецкий Р.А. Осторожно,телевидение! М.: «Икар», 2002,

9. Визильтер В.С. Телевидение. Закадровые раскладушки. - М.: «Грифон», 2008,

10. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: «Радуга», 1986 – с. l13

11. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России / Семен Гинзбург. М. «Аграф», 2007.

12. Гладильщиков Ю. Справочник грез. Путеводитель по новому кино. - М.: «КоЛибри», 2008 - с. 19

13. Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002. - С.110

14. Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002.

15. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005,

16. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм-опыты социального творчес1ва. 2-е изд. доп. и перераб.-М. «Материк», 2005-с. 181-182

17. Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы. / под ред. С.Дробашенко. М.: «Искусство», 1966,

18. Кармен Р. Героика борьбы и созидания.Заметки кинодокументалиста. М.: «Знание», 1967.

19. Карп В.И. Основы режиссуры – М., 2003. — С.26-27

20. Кулешов Л.В. Кадр и монтаж. — М., 1961. — С.22-23

21. Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. — М., 1941. — С.91

22. Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. М.: «Материк»,

23. Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : Дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 Москва, 1990

24. Муратов С. А. Телевизионное общение в кадре и за кадром: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С.А.Муратов. М.: «Аспект Пресс», 2003

25. Муратов С. Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004 — с.161

26. Павленок Б.В. Кино. Легенды и быль: Воспоминания. Размышления. М.: «Галерия», 2004

27. Парфёнов Л. Зворыкин Муромец (отец телевидения). — 2011. — 160 с

28. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004

29. Романовский И.И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. М., 2004 - с. 101

30. Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: «Искусство», 1982,

31. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009

32. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма / Дисс.. к.ф.н. — М., 2009. — С.12

33. Телевизионная журналистика: Учебник, 3-е издание, переработанное и дополненное //

Редколлегия: Г.В. Кузнецов, В.Л.Цвик, 207 А.Я. Юровский. М.: Издательство Московского университета, издательство «Высшая школа», 2002

34. Фелонов Л. Монтаж как художественная форма. — М., 1966. — С.105

35. http://www.echo.msk.ru/programs/tv/1380514-echo/

36. http://www.kinopoisk.ru/film/42121/

37. http://www.kinopoisk.ru/film/674243/