

УДК 654.19(470) + 791.622(470)

М. А. Мясникова

### ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО В ТЕЛЕПРОГРАММЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье, посвященной анализу места большеэкранного и малоэкранного документального кино в программах российских телеканалов, выявляются проблемы, связанные с продвижением этого вида телеконтента к аудитории.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** документальное кино, продвижение документального кино, большеэкранное и малоэкранное документальное кино, российские телеканалы, телепрограмма.

Как известно, телевидение функционирует как *программа*, в совершенно иной по сравнению с традиционными искусствами *коммуникативной* ситуации, в виде совокупности аудиовизуальных текстов, выстроенных в определенной пространственно-временной последовательности. В традиционных искусствах произведение есть всегда нечто цельное, само себя организующее, хотя, попадая в телепрограмму, оно становится частью ее и всех предыдущих передач, нередко теряя собственные границы. Телезритель связывает в сознании то, что вовсе не связано, отбирает из программы то, что интересно только ему одному, или «бегает» по каналам и создает индивидуальный набор передач. Функционируя в виде *программы*, телевидение организует и интегрирует жизнь общества. Можно привести множество примеров того, как люди буквально строят свой день в соответствии с расписанием телепередач. Таким образом, можно предположить, что понятие «программность» тесно связано с понятием «повседневность». «Телевизионность стала синонимом программности», — пишет Н. А. Хренов [13, 61]. При этом исследователь сближает программность со *зрелищностью*, соединяя эту самую программность не с традиционными искусствами, а с *ранними* способами мышления, выявляя наряду с другими авторами близость телевидения к *древнейшим фольклорно-мифологическим воплощениям культуры*, таким как карнавал, цирк, балаган. В принципе *программности* ученый обнаруживает элемент культурной оппозиции принципу *сюжетности*, свойственному более поздним формам культуры — традиционным искусствам.

Таким образом, в отличие от последних, основной единицей телевидения следует считать не отдельное произведение, а всю *программу* одного дня, внутри которой существуют разнородные неупорядоченные элементы. Они выходят в эфир один за другим, сливаясь в пеструю мозаику, которую невозможно охватить целиком. Причем параллельно одному программному каналу в рамках многопрограммного вещания существуют и другие каналы, вольно или

---

МЯСНИКОВА Марина Александровна — доктор филологических наук, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры телевидения, радиовещания и технических средств журналистики Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета (e-mail: avt89@yandex.ru).

невольно взаимодействующие с ним, но всегда стремящиеся сохранить известную автономность. Для нас зрелищная концепция телевидения, связанная с его программностью и близостью к древним, *синкретичным* по своей структуре зрелищным формам массовой культуры, выглядит достаточно привлекательной. Объединение разрозненных фрагментов телемозаики, нерасчлененность разнопорядковых эфирных элементов мы обозначаем особым понятием «*синкрез*».

Действительно, телепрограмма, как эстрадное представление или карнавальное шествие, являет собой цепь беспрестанно сменяющих друг друга звеньев, отличающихся не только по содержанию, но и по форме, ритму, темпу, эмоциональному накалу; пространственно-временной поток единиц вещания, создаваемый с учетом особенностей человеческого восприятия, повседневных нужд аудитории, в соответствии с программной политикой телеканала.

Ясно, что сегодня необходимо изучение закономерностей построения телепрограммы. Причем то, как работает телевизионный синкрез, как участвует он в процессе коммуникации, воздействуя на обоих его участников — коммуникатора и аудиторию, способен раскрыть описанный нами в монографии «Морфологический анализ современного российского телевидения» [6], а также в ряде статей *метод морфологического анализа*, позволяющий быстро распознавать элементы телепрограммы.

Нас в данном случае интересует сегодняшнее состояние телевещания, и прежде всего место в телепрограмме *документального кино*. Как воспринимается аудиторией такого рода экранный продукт, иногда специально предназначенный для показа по телевизору, а иногда и не имеющий к телевидению никакого отношения, будучи рассчитанным на большезэкранный показ? Как чувствует себя документалистика в контексте телепрограммы? Каковы перспективы ее развития и продвижения?

Многое в вещательной программе складывается стихийно. По законам самой действительности. А она хаотична, и огромную роль в ней играет случайность. При этом телевидение, конечно, отражает процессы, протекающие в жизни. И телевизор люди смотрят бессистемно. С одной стороны, они свободны в своем выборе, с другой — ежесекундно подвергаются целенаправленному воздействию телепрограммы, которая должна нести в себе большой спектр тем и жанров в течение одного дня, чтобы обеспечить этот выбор. То есть способ коммуникации, опосредованной телепрограммой, предполагает систематическую и одновременную адресацию разных элементов к *дифференцированной* аудитории. А для этого необходимо изучать ее состав, учитывать ее интересы и в процессе создания программы выстраивать четкий план действий надолго вперед. Р. А. Борецкий писал о том, что назначение программы как таковой состоит «в постоянном привлечении внимания, в четкой, продуманной организации восприятия» [2, 18]. То есть в отличие от газетной верстка телепрограммы является в отношении зрителя достаточно принудительной, ибо она, как и трансляция, служит управлению *восприятием* аудитории. Получается, что зрители все-таки не совсем свободны в выборе, хотя, конечно, они не смотрят все подряд, а выбирают передачи на свой вкус, пусть и под гнетом «принудительной верстки». Здесь закономерны другие вопросы. *Каков зрительский выбор и чем он обусловлен?*

Итак, телевидение организует вещание вполне осознанно, с опорой на социологические исследования, стремясь обрести посредством программирования системность и упорядоченность. Ситуацию выбора, когда зритель переходит к собственному субъективному планированию просмотров, создает обнародование телепрограммы за неделю. При этом существуют особые способы ориентирования зрителя в телемозаике, известные как промоутерские. Сама телепрограмма, еженедельно публикуемая на страницах газет или анонсируемая непосредственно в эфире, содержит отчетливые ориентиры. Она не может обойтись без самого примитивного обозначения жанров или тематических направлений рядом с названиями тех или иных экранных продуктов. «При значительном увеличении разнообразия передач, числа каналов и времени вещания приобретает существенную значимость адекватное аннотирование передач с указанием жанра для привлечения (или, наоборот, отторжения) части аудитории», — подтверждают нашу мысль исследователи электронных СМИ [3, 5–6]. В программе мирно соседствуют жанры, произведенные на свет самыми разными видами творческой деятельности — художественной, журналистской, развлекательной, познавательной. Поэтому сигналы-указатели действительно необходимы зрителю. Однако используемые обозначения не всегда бывают точны и корректны. Нередко в программе на равных присутствуют сигналы разного порядка, не согласующиеся между собой: жанровые, тематические, деятельностные. И зачастую они показывают, как ограничен круг представленных на домашних экранах форм. Программа явно демонстрирует очевидное доминирование развлекательной и рекламной продукции. А серьезная документалистика загоняется в особые ниши и, по существу, исчезает.

Судьба традиционного российского документального кино, не склонного к сиюминутности и спонтанности, к «прыжкам» по каналам и ссылкам, расположенного не к малому, домашнему, телевизионному или компьютерному, а преимущественно к большому экрану, к глубокому и длительному наблюдению, к особо пристальному взгляду в проблемы, события, лица и судьбы, выглядит достаточно сложной. Безусловно, это связано с тем, что само по себе документальное кино — явление неоднозначное. Споры о нем ведутся с самого начала его появления в культурном поле. Это вид кинематографа, в центре внимания которого находятся реальные люди в реальном мире. Несмотря на многообразие жанров и методов съемки, все разновидности документального кино все же объединяет один важнейший признак — отсутствие вымысла, хотя не забудем и о бытовании у нас сегодня новых *мокументальных* (*псевдодокументальных*) жанровых форм, называемых *tokumentary* — от английского *to mock*, что означает «подделывать», «дразнить». В документальном кино сегодня нередко присутствует игра. Играют и актеры, и реальные люди, распространены постановочный метод, метод провокации, реконструкции и т. д. Однако российский тип документалистики до сих пор отличается от западного. Он тяготеет к сохранению сакральности, художественности, эстетического начала. Западный же тип рассматривается как противодействующий художественному миру. У нас документалистику пока еще разделяют по формам бытования экранного документа — в кино- или телеформате, и по линии эли-

тарное — массовое — на *авторскую, фестивальную и форматную, телевизионную* [5, 15]. Причем авторская не доходит до зрителя, а более доступная, телевизионная мельчает.

Вот почему, наверное, все чаще звучит мнение о том, что «российское документальное кино находится в системном кризисе» [12, 115]. Хотя по-настоящему крупные достижения имеют место сегодня и в фестивальном, и в телекино. А наши документалисты, уходя в игровой кинематограф, успешно представляют свои работы на престижных международных кинофестивалях. Значит, не все так однозначно, как кажется. Происходящее во многом связано с различным пониманием документалистики как таковой. С одной стороны, киновед З. Кошелева пишет: «Очень редко удастся увидеть картину, о которой можно говорить как о законченном произведении искусства или хотя бы как о профессионально сделанной работе» [Там же]. Эту мысль продолжает режиссер А. Учитель: «Потеряна общая культура ремесла. Сейчас всякий называет себя режиссером, забывая, что это профессия, а не времяпрепровождение. Те, кто снимает, зачастую не владеют азами профессии. Кроме того, для современного документального кино губительно ставшее нормой пренебрежительное отношение к сценарию. Да и идей интересных мало» [Там же, 116]. С другой стороны, критик В. Белопольская напоминает, что «за рубежом документальное кино уже давно отформатировано телевидением. А у нас... документальное кино настолько архаично по методам повествования, по отношениям со зрителем, что телевизор на него вообще никак не воздействует» [8, 12]. Более того, «на Западе давно уже не рассматривают документалистику в качестве искусства, — подтверждает режиссер С. Дворцовой. — Везде — телевизионные фильмы, соответствующие программы. Это не фильмы как таковые, а специальные форматы... Документальное кино почти полностью мигрировало на телевидение, и сегодня это исключительно телевизионный жанр. Хорошо это или плохо — другой разговор» [8, 13–14]. Как видим, в дискуссиях о документальном кино обсуждаются *его качество, прокатная судьба и место в отечественном телепространстве*.

Прозвучавшие выше тезисы подтверждает телепрограмма. Взяв наугад любую недельную сетку прошедшей осени (мы выбрали неделю с 5 по 11 ноября 2012 г.), можно заметить: документальных фильмов в российском эфире немного, несмотря на громкие заявления ряда медиаменеджеров о неплохих перспективах документалистики на телевидении. Подсчитано, что в структуре телеконтента России к 2010 г. она составила 7 % и заняла 5-е место после новостей, развлекательных программ, кинофильмов и сериалов с регулярной долей аудитории 26 % [10, 102]. Однако, как показывает анализ эфирной сетки, настоящим документальным кино, сделанным не только специально для домашнего, но и для большого экрана, занимаются лишь отдельные каналы. Безусловно, лидирует в этом плане канал «Россия К» («Культура»). Каждый день в его программе можно встретить от 2 до 7–9 документальных, преимущественно *форматных телефильмов*. Так, в четверг, 8 ноября, там было показано 9 подобных картин. И все они были телефильмами. Причем ни один не касался актуальных социальных проблем современной российской жизни.

Казалось бы, именно такой, социально острой экранной продукцией в последние годы «потчует» свою аудиторию канал НТВ, одну за другой выпускающий разоблачительные документальные ленты то о бывшем мэре Москвы Ю. Лужкове, то о президенте Белоруссии А. Лукашенко, то о лидерах оппозиции. Однако картины эти явно сделаны по одним и тем же лекалам и вряд ли заслуживают серьезного научного анализа и уж тем более подражания. Их вообще трудно отнести к документальному кино в силу их низкого профессионального уровня, шаблонности драматургических ходов и способов раскрытия тем, а также явной политической ангажированности.

Напомним, однако, о двух программах канала «Культура», напрямую посвященных глубокому, проблемному документальному кино. Это две добротные телепередачи — «Документальная камера» (с автором и ведущим А. Шемякиным) и «Смотрим... Обсуждаем...» (с ведущим В. Хотиненко). На исследуемой неделе утренний пятничный выпуск первой из упомянутых программ был озаглавлен «Кино и цирк: испытание простодушием». Передача получилась очень содержательной и доброй, но речь в ней шла не только о документальном, но и об игровом кино. А фильмы, как и заведено, демонстрировались лишь фрагментами. Таков формат этой замечательной, умной, зовущей к раздумьям передачи. Субботний же выпуск второй программы, названный «На пластиковой игле», как обычно, дал счастливую возможность увидеть документальный фильм полностью. Это тем более важно, поскольку документальная картина канадского режиссера Яна Коннехера посвящена изучению острейшей социальной проблемы опасного и токсичного влияния на человека такого легкого и удобного, но с трудом утилизируемого материала, как пластик, широко вошедшего сегодня в быт жителей Земли. Недаром картина, ставшая затем объектом обсуждения в студии с участием экспертов, деятелей искусств и студентов, анонсировалась как путешествие на 3 года и 5 континентов. Безусловно, тему, затронутую в фильме, можно обозначить как животрепещущую. Жаль только, что сделан он был не у нас, а за границей, и дошел до России лишь 4 года спустя после его создания. Хотя справедливости ради отметим, что в последние недели 2012 г. передача несколько раз обращалась и к нашим отечественным картинам. Этот опыт канала «Культура», безусловно, заслуживает одобрения и поддержки.

К сожалению, *эфирных общедоступных* телеканалов, которые уделяют сегодня внимание документальному кино, чрезвычайно мало. Эту продукцию можно встретить еще разве что на прежде называвшем себя «настоящим мистическим», а теперь именуемом — «удивительным» канале «ТВ 3». Несколько смягчив определение своей специализации, данный канал, однако, не устает снабжать аудиторию мистическими и таинственными кинопосланиями, не имеющими ничего общего ни с публицистикой, ни с документалистикой, ни даже с популяризацией научных знаний. Скорее, речь идет о популяризации ненаучных взглядов на мир. Читаем программу: «Непознанное. Боги из космоса. Д/ф» (6 ноября); «Охотники за привидениями. Д/ф», «Святые. Путь Ильи Муромца. Д/ф», «Непознанное. Пришельцы и катаклизмы. Д/ф» (все — 7 ноября); «Святые. Изгоняющий бесов. Д/ф», «Непознанное. Пришельцы и Третий рейх. Д/ф» (оба — 8 ноября); «Святые. Идеальный брак Петра и Февронии. Д/ф», «Гран-

диозные проекты» (оба — 9 ноября). Мало того, что все более или менее протяженное во времени и снятое на пленку объявляется фильмом. Но главное — диагноз здесь тот же, что и на НТВ: низкий художественный уровень и шаблонность как драматургических ходов, так и способов раскрытия затрагиваемых тем. Особенностью всех названных фильмов является их принадлежность к так называемым «формульным» жанрам, как раз и отличающимся шаблонностью, понятностью, развлекательностью и интеллектуальной нетребовательностью. «Формулы (повествовательные архетипы) закодированы в подавляющем большинстве современных телефильмов и документальных циклов... В популярном формате зачастую и реализуется формула», — пишет исследователь Е. Манскова [5, 15].

Хотя очевидно, что не все телефильмы являются формульными. Попробуем разобраться, что представляет собой *документальный, публицистический фильм, предназначенный для малого, телевизионного, а не для большого экрана*. По определению С. Муратова, документальный телефильм — «это такой фильм, в котором предусмотрен коммуникативный эффект включенности в телепрограмму. Его драматургия и поэтика обусловлены существованием в рамках программы, в потоке передач» [11, 211–212]. Эта особенность, указывающая на неоднократный показ, на подверженность влиянию окружающего контекста и условий восприятия, демонстрирует отличие *телефильма* от *документального кинофильма*. Но существует отличие телефильма и от передачи. По мысли одного из основателей и теоретиков телекино, сценариста и режиссера И. Беляева, «телевидение отражает жизнь, отражает действительность, а кино изображает» [1, 11]. Телевидение статично, а кино динамично. Телевидение описывает предмет с разных сторон, показывает и рассказывает. Кино жизнь конструирует. Кино создает «духовную материю», которую невозможно транслировать без умения создавать художественный образ. «Духовная материя прямой трансляции не подлежит, — продолжает И. Беляев. — Наша профессиональная задача состоит в том, чтобы из факта, из документа, из бездушного предмета создать образ, наполненный духовной материей» [1, 12]. Эти особенности присущи и телекино в отличие от передачи, с которой оно, однако, имеет общие коммуникативные качества: расчет на телевосприятие, на телеконтекст и жизнь в телеэфире.

Как видим, *публицистические телефильмы* явно отличаются от *формульных, форматных* как произведения глубокого смысла и выразительной формы. Вспомним публицистические телефильмы журналиста и телеведущего Л. Парфенова. Сам автор рассказывал о гигантских цифрах успеха его документального цикла «Намедни». Например, рейтинг «Намедни 61–91» составил в свое время 9 %, а доля — более 30 %. И вместе с тем Л. Парфенов отмечал, что то, чем он занимается, с точки зрения классического документального кино вообще таковым не является. Журналист и писатель П. Вайль, еще в 2001 г. давший высокую оценку теледокументалистике Л. Парфенова, обнаруживал секрет его успеха в точно выбранном методе. Это как в японской школе игры — «если все будет сделано как надо, стрела сама попадет в цель» [7, 280]. Например, организующий прием документального сериала «Российская империя» он

характеризовал одним словом — «Интернет, то есть широкое веерное разворачивание любой намеченной темы» [7, 282]. А методологические опоры фильма «Живой Пушкин», сделанного Л. Парфеновым с режиссером В. Сторожевой, он описывал так: «Содержательная (опора. — М. М.) — биографический “пустяк”. Темповая — непрерывное движение ведущего. Жанровая — принцип теленовостей: при упоминании имени или места на экране появляется лицо, дом, пейзаж. Стилистическая — вставки комичного “немого кино” с титрами и слышным стрекотом камеры... Вещественная — фрак Парфенова. Эмоциональная — задыхание Парфенова... То есть речь идет о методе... Ракурс улавливает не столько события и факты, сколько настроения и дух» [Там же, 284].

Широкий общественный резонанс недавно вызвали работы журналиста и телеведущего А. Пивоварова. В частности, последний его документальный телефильм «Хлеб для Сталина», показанный осенью 2012 г. в телеэфире канала НТВ. Эта картина о коллективизации 30-х гг. XX в., сделанная в жанре *докудрамы*, в которой приняли участие потомки раскулаченных — губернатор А. Ткачев, предприниматель А. Кох, музыкант В. Шахрин, журналисты Л. Парфенов и Э. Сагалаев, целый год снималась в России, Белоруссии, Украине, Казахстане. В хроникальных кадрах, в рассказах конкретных людей, в эпизодах, разыгранных актерами, на экране разворачивается настоящая трагедия уничтожения русского крестьянства. На зрителей, смотревших и обсуждавших его не как некое историческое полотно, а как отражение фактов личной биографии, фильм произвел сильнейшее впечатление.

И все же многим перспективы документального телекино видятся не слишком радужными. Тот же Л. Парфенов говорит на эту тему с большой долей пессимизма: «Документалистику смотрят плохо. Рейтинги ниже среднего... Документалистика — умирающий для телевидения жанр. Телевидение не заинтересовано в том, чтобы снимались дорогие фильмы. Они мало собирают. Тогда зачем они телевидению вообще нужны? Первый канал даже задарма взял только на один показ фильм “Глаз Божий”, а это, в общем, самое сложное, что мы сделали за последнее время. Сил, денег, идей туда вбухано больше всего. И этот фильм никому не нужен, кроме нас самих и музея. Последние фильмы мы снимали не на телевизионные деньги. И вообще, с этим надо завязывать» [4]. А, между прочим, картина, посвященная 100-летию Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, доказала, что «русские бывают в своем понимании красоты самым продвинутым Западом» [4].

Сегодня документальное кино (в том числе и телевизионное) вынуждено искать и находить новые способы продвижения к зрителю. В данном случае мы говорим о социальном некоммерческом проекте «Открытый показ», созданном летом 2012 г. при поддержке РИА-Новости и Департамента культуры правительства Москвы. Это, по существу, новая культурная институция, объединяющая «умных и равнодушных людей, интересующихся тем, что происходит в стране и мире», тех людей, «кто привык получать достоверную информацию, анализировать ее и только на этом основании делать выводы» [9]. РИА-Новости создали уникальное пространство для дискуссий, организованных по телевизионным технологиям и в режиме прямого эфира идущих в Интернете. В ка-

честве партнеров проекта выступили телеканал 24 дос, фестиваль авторского документального кино «Артдокфест», международный фестиваль документального кино «Флаэртиана», Школа документального кино и документального театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова, фестиваль независимого кино «2morrow / Завтра», Высшая школа экономики и многие другие. Недавно было объявлено о старте проекта Utopia Doc, главной задачей которого будет дистрибуция документальных фильмов в России, и о международном документальном проекте «Кинопоезд», в рамках которого 24 молодых кинематографиста из 15 стран проедут по России до озера Байкал и обратно, чтобы снять 7 короткометражных фильмов. Проект стартует в начале 2013 г. в Москве. На открытом показе с участием авторов и героев обсуждался и упомянутый выше фильм А. Пивоварова. Были там и Леонид Парфенов, и Альфред Кох. Разговор получился действительно интересным. Значит, документалистика жива. Это подтверждают и проводимые десятилетиями фестивали документального кино «Россия» в Екатеринбурге, «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге и другие, упомянутые выше. Документалистика становится все более разнообразной. Однако разделение ее на большеэкрannую и телевизионную сохраняется. Понимание последней остается узким, она сводится к формульности и форматности. Отсюда и беды качественного документального кино, не находящего выхода к зрителю. Телевидение пока слабо помогает преодолеть эту ситуацию. Проблема по-прежнему требует решения.

1. *Беляев И. К.* Введение в режиссуру : курс для документалистов : в 2 ч. М., 1998. Ч. 1. С. 11.
2. *Борецкий Р. А.* Телевизионная программа. М., 1967.
3. *Вакурова Н. В., Московкин Л. И.* Типология жанров современной экранной продукции. М., 1997 [Электронный ресурс]. URL: [http://leo-mosk.narod.ru/works/GANRE\\_I.htm](http://leo-mosk.narod.ru/works/GANRE_I.htm) (дата обращения: 24.10.2012).
4. Леонид Парфенов: Цензура запрещена конституцией. Не знали? М., 2012 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cdkino.ru> (дата обращения: 12.12.2012).
5. *Манскова Е. А.* Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011.
6. *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения. Екатеринбург, 2010.
7. *Мясникова М. А.* Художественные программы на телевидении : учеб. комплект. Екатеринбург, 2005.
8. Неигровое кино — ресурс игрового // Искусство кино. 2008. № 10. С. 5–23.
9. О проекте : офиц. сайт ЦДК ДОС [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cdkino.ru> (дата обращения: 10.12.2012).
10. Телевидение в России: состояние, тенденции и перспективы развития : отраслевой докл. М., 2010.
11. Телевизионная журналистика. 3-е изд., перераб. и доп.. М., 2002.
12. *Учитель А.* Мы боремся за выживание // Искусство кино. 2010. № 9. С. 115–118.
13. *Хренов Н. А.* Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.

*Статья поступила в редакцию 20.12.2012 г.*