



Эволюция жанров документального телекино: принципы систематизации

К.А. Шергова

кандидат искусствоведения

УДК 7.097

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются ключевые аспекты жанровой эволюции документальных фильмов. Присущий сегодняшнему дню принцип смешения внутри одного телевизионного продукта разных жанровых характеристик является имманентным свойством жанра в самом широком понимании. Опираясь на анализ понятия, автор демонстрирует, что жанр — это всегда эволюция, переход от более старых форм к более новым. В качестве причины для подобной эволюции выступает сочетание трех аспектов: социального, технического и эстетического.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

жанр, генерации,
аспект эволюции,
эстетика, техника,
социальные
факторы

Жанровые генерации

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

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

¹ «Ключевым является понятие жанра, аналогично понятию вида для биологии как классификационной единицы с наибольшим содержательным смыслом, но не столь четко применимого. Основа та же — генетическая и типологическая одновременно (они совпадают, как физические массы — инерционная и тяготеющая), но экологическая специализация выражается иначе.» [Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. М.: Ин-тут совр. искусства, 1997. С. 4].

Отсюда следует, что эволюция жанров есть эволюция в почти биологическом смысле — это процесс порождения от единого корня и наследования признаков. Мы, таким образом, обязаны говорить не просто о морфологии жанрового искусства, но о его генетике¹.

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

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

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

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

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

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

Исходя из принципов этого подхода, мы предполагаем, что автор и зритель находятся в одном пространственно-временном континууме, представленном культурой повседневности: а) они рассуждают в рамках общей эстетически-философской парадигмы, с точки зрения которой всякое чуждое ей явление если не отрицается, то становится поводом как минимум для дискуссии; б) условно одинаково подчинены доминирующему общественному мировоззрению или обладают им в общем прошлом; в) осведомлены об уровне развития техники и предоставляемых ею возможностях, об облике кино- и телевизионной документалистики.

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

Три аспекта жанровой эволюции

Эстетический аспект

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

Под авангардом принято понимать всю совокупность новаторских направлений первой половины века. Эстетические принципы авангарда в чистом виде проявляются в виде влияния Д. Вертова на всё последующее документальное кино. Также не будем забывать и о том, что именно авангардистская эстетика способствовала становлению «русской формальной школы» (основателем которой считается В. Шкловский) сначала литературоведения, а затем искусства в целом, которая декларировала приоритет формы и суммы художественных приемов над содержанием в вопросе интерпретации действительности и тем самым способствовала закреплению жанровой системы.

Однако следует помнить, что в 1920-е годы для Д. Вертова слово «искусство», употребленное в отношении документального кино, звучало оскорбительно. «Кинодрама — опиум для народа», — перефразировал К. Маркса Д. Вертов². С религией, по его мнению, игровое кино объединяет метод, позволяющий «некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии»³. Киноглаз существовал ради киноправды, искусству противопоставляемой. В центр профессии, магию которой он

² Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966. С. 96.

³ Там же. С. 92.

⁴ Там же. С. 82.

прославил первым, Д. Вертов ставил «фиксацию исторического процесса», «экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев и конструктивных и неконструктивных фокусов»⁴, хотя сам был их мастером. Документальная картина мира создавалась в результате его коммунистической расшифровки (термин, которым Д. Вертов объяснял свои монтажные открытия), но тот же шифр применялся в образном построении самой реальности. Кино-правда задумывалась как нечто большее, чем эстетика документализма: как отечественный принцип правдоустойчивости в действительной, физической жизни.

Стадию, сменившую авангард, мы условно назовем модерном. Условность в нашем случае связана с неопределенностью использования терминов «модерн» и «модернизм»: в начале века последний был синонимом авангарда, а «модерном» именовалось направление в архитектуре; со «смертью» авангарда термины поменялись местами, и архитектурный стиль стал называться «модернизмом», а собственное историко-культурное положение середины века — современностью, т. е. «modern». На сегодняшний день в западной социологии закрепилось последнее значение, и период с (условно) 30-х до 60-х годов XX века зовется «временем Модерна» (по принципу соответствия бесспорно следующему за ним постмодерну), но в отечественной искусствоведческой литературе можно встретить самое разнообразное употребление термина. Итак, модерн — это своего рода академизация и легитимация авангардных находок в художественной сфере середины столетия, но без бунтарско-скандально-эпатажного задора авангарда. Советским «модерном» (в смысле периода времени, который эта эстетика занимала в нашей истории) стала политизированная эстетика соцреализма.

Концом советского авангарда, киноправды, а заодно и «формальной школы» стало принятие в 1934 году доктрины «социалистического реализма», согласно которой долг работника искусства состоит в ангажированном отражении социальных процессов: «обеспечивать правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии», уделяя внимание «задаче идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма». Искусство должно быть партийно, наполнено оптимизмом и героизмом и проникнуто «революционным подъемом», изображать советских героев и служить созданию прообраза будущего. Яркой иллюстрацией соцреалистической «битвы за правду» первых лет служит обсуждение на Первом съезде советских писателей,

где была принята эта доктрина, статьи Радека «Джеймс Джойс или соцреалистический реализм?» — в которой автор обвинялся в искажении исторической правды, поскольку в романе не упоминается Пасхальное восстание в Ирландии (1916). Как тут не вспомнить ключевую для становления отечественной документалистики фразу В. Шкловского «Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в фильме Вертова»⁵.

⁵ Шкловский В.
Куда шагает Дзига
Вертов? //
в сб.: За 60 лет:
Работы о кино. — М.:
Искусство, 1985.

Важная черта социалистического реализма — его жестко материалистическая эстетика и, как следствие, подозрительное отношение к любым экспериментальным формам в искусстве, «которые, якобы, могут навести зрителя на идеалистические представления о возможности гармонии вне объективного движения истории»⁶. Это означало конец формализма: отныне форма была подчиненным и второстепенным фактором, своего рода «виньеткой». В то же время догмат содержания также был сочтен неподходящим: «правда», не прошедшая сквозь фильтр анализа, называлась «натурализмом» и в равной мере порицалась.

⁶ Иглон Терри.
Марксизм
и литературная
критика. — М.:
Свободное
марксистское
издательство, 2009.
С. 32.

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

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

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

Стадия постмодернизма началась в 1960-х годах XX века. Отрицая в философском плане существование основной реальности и предлагая считать ее набором символов, в эстетическом плане

произведения стадии постмодерна представляли собой своеобразную ироническую калейдоскопическую игру всеми ценностями и феноменами существующей эстетики, включая и авангард с модернизмом. На этой стадии жанровые черты произведения являются не более чем элементом множества приемов вышеупомянутой игры.

На отечественную документалистику, находящуюся в состоянии продленного модерна — соцреализма, постмодернизм оказал меньшее влияние, чем на западную, однако большое значение приобрела сопутствующая постмодернизму парадигма «технократической эстетики», позиции которой сильны до сегодняшнего дня. Как подчеркивал немецкий социолог Ю. Хабермас в своем труде «Техника и наука как «идеология»», техника является культурой и идеологией: «Техника представляется человеку и в виде формы изделия (конструкция, дизайн, широкие технические характеристики и т. д.) и в виде идеи (особенности восприятия технического достижения с точки зрения его образа, смысла и целей), оказывающих серьезное воздействие на сознание и внутренний мир людей»⁷. Бурный прогресс техногенной цивилизации способствовал признанию в качестве ее главных ценностных установок ориентацию на «рациональное» изучение мира для подчинения его человеку.

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

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

Характерные и мощные ветви внутри консерватизма — кэмп, китч, массовая культура, нарочито коммерческая продукция.

⁷ Хабермас Ю.
Техника и наука как
«идеология». — М.:
Праксис, 2007. С. 90.

На нынешнем этапе консервативная эстетика в этих формах практически полностью составляет своеобразный фон современного этапа культуры.

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

Технический аспект

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

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

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

Д. Вертов писал в дневниковых записях: «Мне нужно, предположим, снять документального человека в документальный момент. Но, во-первых, снимать, оказывается, надо в маленькой комнатке, где не помещается громоздкая осветительная аппаратура; во-вторых, этот человек не выносит сильного искусственного света; в-третьих, аппаратура занята и будет в моем распоряжении не в нужный момент, а днем позже. <...> На данном этапе наших производственно-технических возможностей вовсе не каждая тема и не каждое действие человека могут быть зафиксированы так, как этого хочет режиссер и автор»⁸.

⁸ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. — М.: Искусство, 1966. С. 92.

⁹ Цит. по:
Голдовская М.
Творчество
и техника — М.:
Искусство, 1986. С. 23.

¹⁰ Голдовская М.Е.
Взаимодействие
идейно-
художественных
задач и технических
средств экранной
публицистики.
Автореферат
диссертации. — М.,
1987. С. 7.

¹¹ Голдовская М.Е.
Творчество
и техника. — М.:
Искусство, 1986. С. 87.

Много лет спустя мы находим примерно ту же мысль у режиссера-документалиста Л.Н. Дербышевой: «Мы часто мечтаем о такой идеальной хронике: когда можно снимать без света; когда можно снимать без шума, когда звук пишется так, как слышится, когда оператор становится невидимкой»⁹.

М.Е. Голдовская справедливо указывает на то, что мнение о вторичной, подчиненной роли техники неправомерно, особенно применительно к экранной публицистике. «Произведение кинопублицистики, как правило, создается одновременно с развитием описываемого в нем явления, на основе прямой фиксации киноаппаратом, поэтому его качество напрямую зависит от уровня технического оснащения». Осмысление взаимосвязи творческого и технического аспекта создания произведения важно для выяснения общих закономерностей художественного творчества, для формирования культурно-философских взглядов»¹⁰. В то же время «для документалистов техникой во многом определяется возможность выполнения задач творческих. Чтобы эти задачи возникли, нужен определенный уровень художественного и общественного сознания, но, оформившись, эти задачи требуют полноценного технического обеспечения»¹¹.

Сегодня прямая зависимость художественного аспекта телевизионной документалистики от технического оснащения процесса съемок очевидна.

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

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

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

Социальный аспект

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

К первым относятся:

- Информационная функция: фактически основная функция телевидения, к которой относятся информационные выпуски. Впрочем, «информацией в широком плане можно считать и трансляцию театрального спектакля, и сам факт работы телевизионного передатчика («сообщением служит само средство сообщения» — один из парадоксов М. Маклюэна). Попадая в контекст телевизионной программы, любая передача обретает дополнительную информационную окраску благодаря взаимосвязи с другими элементами программы и с событиями дня. Так, «Лебединое озеро», появившееся на экране 19 августа 1991 года, будет долго ассоциироваться с введением в стране чрезвычайного положения»¹².

- Культурно-просветительская функция: следует признать, что для многих россиян телевидение — одна из немногих возможностей познакомиться с классикой и лучшими работами современных мастеров искусства.

- Интегративная функция, служащая сохранению «глобальности» телевидения, интегрирования каждого зрителя в общество. Доминанта вещания — выявление общих для аудитории (общечеловеческих, общенациональных, общеевропейских, общегородских и т. п.) ценностей, обсуждение путей решения общих проблем и противодействие деструктивным, опасным для общества тенденциям. Она напрямую связана со следующими функциями.

- Социально-педагогическая и образовательная функции: предполагают прямую вовлеченность телевидения в систему административного воздействия на население, в пропаганду

¹² Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. — М.: Изд-во МГУ; Высшая школа, 2002. С. 40.

определенного образа жизни с соответствующим набором политических и духовно-нравственных ценностей, а также предлагает прямое «телеобразование»: регулярные циклы дидактического материала в помощь учащимся.

- Рекреативная функция: иначе говоря — развлекательная.

Для понимания второй стороны социального фактора эволюции телефильма нужно вспомнить, что «феномен общест­венности» является родовым качеством телевидения и что первый крупный всплеск надежд и энтузиазма, связываемых с телевидением, а также первые телефильмы напрямую связаны с Московским фестивалем молодежи и студентов в 1957 году. Понимание телевидения как уникального транслятора, объединяющего аудиторию в едином порыве, будет осознаваться не раз и в дальнейшем: во время международных репортажей и репортажей с Олимпиады, визитов государственных деятелей. Также к социаль­ному фактору следует отнести и перестроечную ситуацию телевидения и кинематографа вне государственной опеки.

Сочетание этих трех аспектов жанровой эволюции определенным образом влияет на появление новых жанров, отказ от существовавших, доминирование одних над другими. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. — М.: Ин-тут совр. искусства, 1996.
2. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. — М.: Искусство, 1966.
3. Голдовская М.Е. Взаимодействие идейно-художественных задач и технических средств экранной публицистики. Автореферат диссертации. — М., 1987.
4. Голдовская М.Е.. Творчество и техника. — М.: Искусство, 1986.
5. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. — М.: Изд-во МГУ; Высшая школа, 2002.
6. Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология». — М.: Практикс, 2007.