



Эстетические особенности современного документального телефильма

К.А. Шергова

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются эстетические черты обобщенного образа современного документального телепроизводства, где преимущественно развиваются коммерциализированные – китч и трэш, находящие предпосылки для формирования в способе производства, принятом на современном российском телевидении.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

китч, трэш,
документаль-
ный телефильм,
«продюсерское»
телевидение

В числе основных претензий, предъявляемых к современным документальным телефильмам, – однотипность. При этом претензии высказываются со всех сторон. Один из ведущих продюсеров современного телевидения Александр Роднянский отмечает, что «...сейчас фактически нет людей, которые исследовали бы сегодняшнюю общественную жизнь прежде всего с позиции тех, кто считает, что в России произошел огромный общественный сдвиг. Отсутствие такого рода рефлексии и какого-либо диалога с реальностью приводит к тому, что неигровое кино оказывается в пространстве тех самых мифологем, в котором существует общество в целом: в пространстве непрерывного стога по утерянным или разрушенным ценностным системам... Современное документальное кино, особенно телевизионное, ограничено своими функциями, рожденными перестроечными временами. Жаждой увлекательного рассказа о неизвестных или по-новому интерпретированных обстоятельствах недавней истории, о скрытых, вымаранных советской цензурой страницах биографии известных лиц»¹. По мнению Роднянского, в области телевизионного неигрового кино сформировался «новый застой». «Нужно пробить брешь в психологической, ментальной стене, вызвать это самое новое доверие, о необходимости которого, собственно, мы и говорим. Важно понять, о каком доверии идет речь: к чему, к кому, к какой реальности... В реальности сегодняшней не обязательно повторять стереотипы, тиражировать сюжеты и героев, которые спокойно могли бы существовать в этом самом документальном кино и двадцать лет назад»².

¹ В поисках доверия: неигровое кино и телевидение // Искусство кино, № 8, 2005.

² Там же.



Авторы же, в свою очередь, возлагают ответственность за существующую эстетику телевизионной документалистики на маркетинговую политику продюсерского ТВ и невозможность выйти за границы не всегда четко представляемого формата.

Вот как это описывает заведующий кафедрой режиссуры неигрового кино ВГИКа, известный режиссер Виктор Лисакович: «Мы замечаем невероятное увлечение телевизионщиков историческими расследованиями, но они не дают самого главного – не дают понять, как живет сегодня человек. Когда мы смотрим программу фестиваля, мы видим, как живут люди, простые, обычные люди. Нам нужно видеть себя, какие у нас проблемы, чтобы жить лучше. Телевидение обходит это с необыкновенной легкостью. Нет никаких проблем в жизни, кроме одной – расследовать историческое прошлое, тем более что это делается порой не самыми лучшими средствами... Сегодня все телевидение перешло на чисто экономические рельсы: сериалы, развлекательные передачи, рекламу... Для неигрового кинематографа уделяется формальное место, причем только для того неигрового кинематографа, который сделан под давлением канала. Сейчас существует такое выражение – «это не наш формат». Формат не в плане объема, рамок, а просто «мы не так подаем этот материал». За этим стоит пресловутое понятие рейтинга»³.

Другие, в частности А. Ханютин, отмечают, что в реальности «зрители не различают форматов кино», однако тут же: «Я ду-

³ Телевидение объявило бойкот документальному кино / Интервью с В. Лисаковичем в журнале ZaArt, опубликовано 12.01.2006, электронная версия доступна по адресу: <http://mmj.ru/cinema.html?&article=645&hash=d87194f3a3>.

⁴ Алексей Ханютин. Радиопередача «Час прессы: смотрим телевизор», запись от 10.12.2007. <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/425534.html>.

маю, что зритель не любит документальное кино, он любит интересные истории. И игровое кино он тоже не любит. Должна быть история, определенным образом упакованная. То есть это должна быть либо какая-то очень трогательная история, мелодрама, либо какая-то тайна. Либо все это вместе. Либо какой-то экшн. И вот под эти формулы, собственно, упаковывается некий документальный материал. У нас же не делают фильмов просто о поэте Маяковском или о поэте Есенине – «Тайна гибели Маяковского», «Тайна гибели Есенина», «Тайна гибели маршала Ахромеева»⁴.

Действительно, коммерческая природа продюсерского телевидения требует от продукции гарантированной отдачи, максимально возможного рейтинга. Поэтому гораздо удобнее обращаться к проверенным образцам и форматам, отечественным или зарубежным, чем рисковать, экспериментировав. «Поиск сенсаций» должен происходить в русле известного. Документальный фильм, таким образом, меньше служит выполнению информационной функции телевидения и больше – аналитической, а скорее, даже «резюмирующей», призванной, подобно журнальной статье в отличие от газетной, подвести полностью осмысленный и эстетизированный итог информационным блоком или архивным материалам.

Именно это обращение к устоявшимся, привычным формам, возможно, лежит в основе установившейся формулы драматургической структуры отечественного документального телефильма: чередующиеся фрагменты хроники и синхронных интервью. Это определенный консерватизм. Не стоит забывать, что консерватизм в своей крайней форме называется «китч».

О происхождении термина «китч» до сих пор идут споры. По одной из версий китч восходит к польскому слову *sus*, означающему подделку. По другой – к просторечному немецкому глаголу *verkitschen*, *kitschen*, то есть «удешевлять», образовавшему в немецком музыкальном жаргоне начала XX века словечко *kitsch* – дешевка, халтура. И наконец, по третьей версии истоком послужило английское выражение *for the kitchen* – для кухни, которое употребляют по отношению к предметам или явлениям, недостойным лучшего применения.

В самом деле, феномен китча основан на эстетических запросах и вкусах неквалифицированного большинства зрителей (того самого мифического «массового зрителя», о котором уже шла речь выше). Они, эти запросы и вкусы, под влиянием моды с течением времени, разумеется, трансформируются, оставаясь, впрочем, неизменными в своих базовых характеристиках.

Считается, что пошлое искусство производят пошляки. Скорее всего, так и было, пока ремесленники малевали лебедей и томных красавиц, а тетрадки старшекласниц заполнялись убогими дилетантскими виршами в подражание Есенину и Асадову. Но средства массовой информации, и в первую очередь телевидение, позволили массовой же культуре захватить публичные позиции. Когда за дело взялись профессионалы, тот факт, что среди творцов дешевого чтения, безусловно, преобладают не вчерашние учащиеся ПТУ и не полуграмотные домохозяйки, а доктора или кандидаты наук, выпускники МГУ, МГИМО, ВГИКа, Литературного института и т.д., перестал удивлять кого бы то ни было. Все они, вне всякого сомнения, способны на большее, но «пипл», рублем и свободным временем голосуя за рейтинги и тиражи, направляет их творческие способности в нужное ему русло, требуя именно такого искусства.

Поэтому почти одновременно с оценкой «бума документального кино» в отечественной телекритике возникла очередная волна дискуссий вокруг современной эстетики телевидения: если прежние дискуссии были связаны с попытками обнаружить в содержании телеэфира следы какой-либо новой идеологии (устрашающей и, в отсутствие какие-либо твердых общих ориентиров, вместе с тем желанной), то теперь укрепилось словосочетание «телевидение трэша»⁵. Его рождение связано с «оккупацией» российского эфира американским продуктом – покупными и адаптированными телевизионными форматами, а в профессиональный сленг вошло новое понятие их номинации – «трэш».

В русскоязычном ареале понятие «трэш» приобрело моральное измерение. Его часто осуждают, называя «телепорнографией», «культурными объедками», «форменной помойкой». Телекритики единодушно осудили новый тип документализма, обвинив его в искажении действительности (то есть в выходе за границы адекватной интерпретации), однако с точки зрения науки трэш – это по-прежнему белое пятно. Но гораздо важнее, что возникновение новой формы конструирования реальности средствами телеэфира поднимает серьезные проблемы: о природе «реального», о расколе культуры на массовую и элитарную, о границах интерпретации и категории достоверности.

Из истории происхождения

Трэш как явление общественное и культурное впервые заявил о себе на Западе, и теоретическую базу под его исследование подвели именно американские авторы, в частности Л. Гринд-

⁵ Термин впервые употреблен А. Качаевой в интервью с Д. Дондуреем и О. Маховской на радио «Свобода», в программе «Смотрим телевизор». Выпуск от 19.12.2005.

стафф, которому принадлежит фундаментальное исследование «Реальное телевидение и политика социального контроля»⁶. В этом труде обобщены воззрения американских профессионалов ТВ и научные взгляды на трэш-телевидение. В российской же телевизионной критике полноценных исследований трэша практически не существует, хотя к этой теме обращались телекритики А. Качкаева, И. Петровская, Е. Афанасьева, Д. Дондурей. В их интервью, статьях анализируется как профессиональный взгляд авторов документалистики в стиле трэш, так и тех, кто отвергает это направление. Интересные обобщения сделаны Е. Мансковой⁷. Анализ особенностей трэш-эстетики не может обойтись без этих источников.

История стиля трэш берет свое начало в XIX веке. Трэш (trash) – в переводе с английского «ерунда», «вздор», «дрянь», «помойка», «мусорка». «Когда-то этим разговорным словом в том числе обзывали бульварную прессу типа New York Sun, которая еще в 1833 году специализировалась на описании жизни воров, проституток, насилия и уже тогда вызывала страшный гнев общественности»⁸.

В XX веке слово «трэш» стали использовать издатели, имея в виду определенный тип массовой литературы, чьей характерной особенностью является использование большого количества штампов, затасканных идей и банальных сюжетных линий. Но в первую очередь актуализация трэш-эстетики в XX веке связана с визуальной культурой в ее американской традиции, а именно с кинематографом 1970-х годов. Понятие «трэш» в применении к кино было синонимом понятия «плохой фильм» – фильм с низким бюджетом, бездарной игрой актеров или табуированным сюжетом. Однако с течением времени трэш, как это часто происходит с низкими жанрами, взяли на вооружение «революционеры от искусства», и он стал восприниматься как протестная антитеза лощеному Голливуду с его бездушными многомиллионными проектами, а вскоре обрел и своеобразную «протестную стилистику». Однако, попав уже в зону внимания телевидения, трэш утратил черты творческого хулиганства, став в первую очередь средством извлечения коммерческой выгоды.

Концепция коммерциализации телевизионного трэша серьезно разрабатывалась на американском телевидении 1980-х годов. Идея была проста: делать события реальной жизни как можно более драматичными и занимательными, пусть даже и в ущерб достоверности. В результате появились хорошо известные отечественному телезрителю продукты: шоу о работе полиции и службы спасения, дневные ток-шоу, передачи

⁶ Гриндстафф Л. Реальное телевидение и политика социального контроля. /http://cultura.narod.ru/Grin.htm.

⁷ Манскова Е. Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики // Медиаскоп, № 4, 2009. http://www.mediascope.ru/node/280#15.

⁸ Качкаева А. Телевидение трэша. Интервью с Д. Дондуреем и О. Маховской // Радио «Свобода». Программа «Смотрим телевизор» от 19.12.2005.

«Я – очевидец», «Самое смешное любительское видео Америки» и т.д. – клоны этих телепроектов вскоре пришли и на российский телеэкран. Однако на отечественной почве, пропитанной криминальной тематикой, эфир начал пополняться и оригинальными программами: такие документальные циклы, как «Лихие девяностые» или «Криминальная Россия» (НТВ), пестрели реконструкциями громких преступлений.

Современная трэш-документалистика

Сегодня законодатель этого стиля, бесспорно, НТВ. «Это самое масштабное на российском телевидении трэш-производство. «Спасатели», «Особо опасен», «Чрезвычайное происшествие. Расследование», «Суд присяжных», «Чистосердечное признание». В стиле трэш делаются отдельные программы цикла «Профессия – репортер» и «Русские сенсации». Самым знаковым явлением новой эстетики стала программа «Максимум», а примером того, как трэш может распространиться даже на историческое документальное кино, – такие циклы, как «Кремлевские жены» и сменившие их «Кремлевские похороны»⁹.

Нельзя не согласиться с Е. Мансковой и в определении основных характеристик экранного трэш-продукта:

- Опыт и культура повседневности определяют содержание. Исследование реальности протекает не в рамках системы «человек – бытие», а в рамках системы «человек – быт». Трэш не предъявляет особых требований к выбору документального героя: годятся и знаменитость, и обыватель, и историческая личность.
- Обращение к телесному, к проблемам и потребностям «ниже пояса».
- Эстетика безобразного очевидно преобладает.
- На документальный телеэкран попадает, как правило, сенсационный и экстремальный материал, отвечающий патологическим и извращенным вкусам.

Следует отметить, что американские исследователи называют трэш-телевидение также «реальным телевидением», поскольку внимание зрителя привлечено к реальности, к достоверности происходящего. Ю. Лотман в свое время отмечал: «Достоверность, с одной стороны, делала кино чрезвычайно информативным искусством и обеспечивала ему массовую аудиторию. Но, с другой стороны, именно это же чувство подлинности зрелища активизировало у первых посетителей кинематографа эмоции

⁹ Манскова Е. Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики // Медиаскоп, № 4, 2009. <http://www.mediascope.ru/node/280#15>.

¹⁰ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 299.

низшего порядка... Эту низменную зрелищность, питаемую знанием зрителя, что кровь, которую он видит, – подлинная и катастрофы – настоящие, эксплуатирует в коммерческих целях западное телевидение»¹⁰.

Ситуацию усложняет и «непрерывность» эфирного потока. Для того чтобы постоянно наращивать рейтинг, эксплуатируя эмоции низшего порядка, новый продукт должен поступать практически ежедневно. В реальной жизни, между тем, попросту невозможно отыскать реальную кровь, реальных маньяков, реальные патологии и даже «грязное белье» знаменитостей в таком количестве, какого требует эфир. Наблюдение за действительностью, если оно отвечает требованиям достоверности, – труд весьма затратный. Именно поэтому телевидение возвращается к первоисточкам не только функционально, делая экран массовой забавой низшего порядка (с чего и начинался кинематограф), но и на уровне метода. В итоге кино неигровое становится игровым, в него вводятся реконструкция, постановочность, актер вместо героя. Игорь Прокопенко (РЕН-ТВ) так объясняет этот переход: «Мы были одними из первых, кто обратился в ежедневном проекте к сегодняшним повседневным проблемам человека, который может быть не связан с какими-то глобальными проблемами, с политикой, которые связаны с повседневными человеческими вопросами... Потом, когда все поняли, что это дает рейтинг, документалистика превратилась в жанр виртуальный, истории стали придумываться. Героев стали снимать, реконструкцию делать, что мы не делали никогда»¹¹.

¹¹ Афанасьева Е. Как меняется документальное кино на РЕН-ТВ. Интервью с И. Прокопенко и О. Барковской // Радио «Эхо Москвы». Программа «Телехранитель» от 11.03.2007. <http://www.echo.msk.ru/programs/tv/50170/>.

Сконструированная реальность

Однако современная трэш-документалистика никоим образом не является формой протеста или попыткой исследования современной жизни, это лишь развлечение. Для обозначения подобной продукции появился и новый термин – теледокументалистика «продюсерская», или «форматная», где способы конструирования реальности и границы ее интерпретации определяют рейтинг и прибыль от показа.

Еще одну интересную зависимость контента описала телекритик Е. Афанасьева в статье «Конец документалки?»¹². С вступлением в действие закона, разрешающего появление на ТВ рекламы пива лишь после 22:00, в последние два часа суток, традиционно отданные документальному кино, это время стало самым желанным для рекламодателей. Документалистика в этом таймслоте осталась, но преобразилась радикально. В статье Е. Афанасьева приводит высказывание К. Эрнста, генерального директора

¹² Афанасьева Е. Конец документалки? Ежедневный журнал. <http://www.ej.ru/?a=note&id=2636>.

Первого канала, который признает, что именно пиво стало причиной исчезновения из эфира качественного документального вещания: «На протяжении трех сезонов у нас был канал «Новый день», который был ориентирован преимущественно на умных людей. Закрыли. Цифры были таковы, что мой медиаселлер рекомендовал мне для размещения рекламы пива поставить туда продукт с более высоким рейтинговым потенциалом»¹³. «Новый день» первым показал телезрителю цикл Льва Николаева «Гении и злодеи» и «Новые чудеса света» Сергея Ильина-Козловского.

¹³ Там же.

В результате внесения поправок в Закон «О рекламе» на месте немногочисленных примеров познавательной документалистики появилось нечто, метко прозванное «пивной документалистикой»: однообразные «желтые» фильмы, по шаблонному сценарию озвученные одним и тем же голосом (Сергея Чонишвили или Александра Клюквина), с неотличимым друг от друга закадровым текстом. «Сперма политиков, косметические операции актеров, кухонные скандалы звезд шоу-бизнеса – все это теперь называется «документальным вещанием»¹⁴. Между тем доля аудитории подобных проектов стабильно составляет от 25 до 38%, что подтверждает: самый коммерческий продукт на современном телевидении, чьи эстетические категории удовлетворяют вкусы широкой аудитории, – китч и трэш.

¹⁴ Там же.

Нельзя, конечно, не отметить, что пустующую нишу документального телекино в известной степени занимает канал «Культура»: там показывают настоящее документальное кино. На канале есть и циклы «Острова», «Больше, чем любовь» и другие, тепло встреченные критикой, есть и слот в воскресный день под портретное, документальное, неформатного типа. Но при этом «Культура» не ведет систематической деятельности по просвещению зрителя в области эстетики неигрового кинематографа, за исключением, пожалуй, единственной передачи – «Документальная камера», которую ведет киновед Андрей Шемякин. Но в эфир выходит эта программа слишком редко.

Подводя итог сказанному, следует отметить: несмотря на «документальный бум на телевидении», можно с сожалением констатировать, что как направление искусства документальное телекино находится в стагнации. Старые «темы-супергерои» надоели, а новых авторов и производителей вводить боятся из-за того, что не знают, как на них отреагирует публика. Даже резкий прорыв в области техники не только не расширил возможности документалистов, а скорее наоборот – сократив сроки процесса работы над фильмом, тем самым уменьшил возможности вдумчивого осмысления материала. ■