ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б.Н. ЕЛЬЦИНА»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра периодической печати и сетевых изданий

На правах рукописи

Тарасов Илья Евгеньевич

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО В КОНТЕКСТЕ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЛИТИКИ РОССИЙСКИХ ТЕЛЕКАНАЛОВ

Специальность 5.9.9 – Медиакоммуникации и журналистика

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Мясникова Марина Александровна,
доктор филологических наук, кандидат искусствоведения, доцент

Екатеринбург – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……...….3

ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ТЕЛЕКИНО: ФУНКЦИИ, СПЕЦИФИКА, РАЗНОВИДНОСТИ, ПРОИЗВОДСТВО……..17

1.1. Место документального кино в диалоге государства и общества…….17

1.2. Специфика документального телекино….....38

1.3. Разновидности теледокументалистики……..…….49

1.3.1. Авторское телекино……..……49

1.3.2. Ежедневные «телесуррогаты»……...……..……66

1.3.3. Документальные телесериалы……..……...77

1.4. Производство теледокументалистики……..……..……91

1.4.1. Проблема жанрово-тематической дифференциации в российской теледокументалистике……..91

1.4.2. Методы и приемы создания документальных фильмов для телевидения……105

ГЛАВА 2. КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКА В РАЗНЫХ ЭКРАННЫХ СРЕДАХ: РАЗМЕЩЕНИЕ И ОСМЫСЛЕНИЕ……120

2.1. Роль кино в программной политике телеканалов……..120

2.2. Проблема телевизионных кинопоказов…….....144

2.2.1. Ночные премьеры «не для всех»……144

2.2.2. Эффекты повседневных телевизионных кинопоказов…….…156

2.3. Телепередачи и телециклы о документальном кино……...171

2.4. Документальное кино в Интернете…….…….....182

ЗАКЛЮЧЕНИЕ…….200

БИБЛИОГРАФИЯ…….…….……..207

ФИЛЬМОГРАФИЯ……...224

ПРИЛОЖЕНИЯ……..……...231

ВВЕДЕНИЕ

Документальное кино является неотъемлемой составной частью современного экранного пространства. Сама природа документалистики побуждает авторов ставить перед собой задачи, не решаемые другими формами аудиовизуальной культуры. А именно: размышлять над разнообразными проблемами, поднимаемыми как кинематографом, так и экранной публицистикой – от тех, что касаются «вечных», не разрешенных вопросов человеческого бытия, до самых злободневных, текущих, остросоциальных. По мысли профессора, доктора политических наук Ю. В. Клюева, документалистика «возвращает человека к полноте понимания жизни, способствует формированию системного мировоззрения и мировосприятия. Она целенаправленно воздействует на разум, мысли и чувства, включает рецепторы познавательной деятельности индивида, обладает значимыми сущностными характеристиками»[1]. Основная функция документального творчества, отмечает петербургский исследователь, состоит в том, чтобы разбудить разум человека, достучаться до его нравственности, показать реальные срезы жизни индивида и общества: «Документалистика — показатель общественной сорефлекции создателей фильма и его зрителей. В документальности как внимательном наблюдении за жизнью растворяется сиюминутность и несовершенство современности, документы и факты проецируют вневременное и внепространственное бытие человека»[2].

Разумеется, учитывая ту ответственную функцию, которую выполняет документальное кино в обществе, первостепенным для нас становится вопрос о том, как оно представлено на современных аудиовизуальных площадках? О сложной кинопрокатной судьбе документалистики написано уже немало, поэтому гораздо важнее рассмотреть существование неигрового кино на телевизионном экране и в глобальной сети. Согласно опросу, проведенному

---

[1] *Клюев Ю. В.* Трудное творчество интеллектуалов — теледокументалистика // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения : материалы 52-й Междунар. науч.-практ. конф. 17–19 апр. 2013 г. СПб., 2013. С. 93.
[2] Там же. С. 93.

аналитиками ВЦИОМ в августе 2019 года, 70% россиян по-прежнему предпочитают смотреть кино по телевизору, хотя стремление более молодой аудитории перейти в онлайн прослеживается все сильнее и набирает обороты[3]. А по результатам исследования компании Mediascope, проведенном в 2021 г., 97% населения страны включали телевизор хотя бы раз в месяц, 64% смотрели его ежедневно, а средний россиянин, проживающий в крупных городах, тратил на просмотр линейного телевидения не менее 3,5 часов в день[4]. При этом, по данным исследования 2019 г., 77% наших соотечественников убеждены, что российскому кинематографу нужна поддержка со стороны государства, и треть из них считает, что развивать необходимо именно документальное кино. Любопытно также, что чаще всего, согласно опросу, об этом толкуют респонденты в возрасте от 35 до 44 лет (62%). Все это говорит, во-первых, о том, что телевидение по-прежнему остается востребованным у российского населения, несмотря на растущую популярность Интернета; во-вторых, что документальное кино в сознании зрителей остается той разновидностью экранных медиа, которая не теряет своей значимости и которой при этом жизненно необходима поддержка. Сказанное обусловливает **актуальность** выбранной нами темы исследования. При этом, осознавая влияние Интернета, в диссертации уделяется большое внимание тому, как документалистика существует на обеих этих площадках и как со временем положение ее меняется.

Степень научной разработанности проблемы. Мы опираемся на исследования теоретиков документального кино и киноискусства в целом, а также ученых, занимавшихся изучением истории и специфики телевидения – как на фундаментальные труды прошлых лет, заложившие основы дискурса по той или иной проблеме, так и новейшие работы. Особенности экранной культуры и ее восприятия в разное время изучали Г. М. Маклюэн, Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, Г. С. Прожико, С. Л. Уразова, Н. С. Гегелова, И. И.

---

[3] Российское кино и кинозрители: крупный план // Сайт ВЦИОМ, 27 авг., 2019. URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/rossijskoe-kino-i-kinozriteli-krupnyj-plan (дата обращения: 03.11.2022).

[4] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 28-29.

Волкова, А. С. Брейтман[5] и другие. В контексте общественного диалога, который является важной функцией документального кино, нельзя не вспомнить работы М. Бубера и М. М. Бахтина[6]. Теорию документального кино рассматривали С. В. Дробашенко, С. А. Муратов, Л. Н. Джулай, М. Е. Голдовская, В. Ф. Познин, Г. С. Прожико, И. И. Стреков. А. А. Пронин писал о нарративной специфике документалистики, А. В. Трухина исследовала взаимоотношения автора и героя в пространстве экранного документа[7].

Телевидению на разных этапах его развития посвящены исследования В. С. Саппака, Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского, В. В. Егорова, С. А. Муратова, М. А. Мясниковой, М. А. Бережной, А. В. Степаняна и др.[8] В то же время И. К. Беляева, С. А. Муратова, Н. Б. Кириллову, Д. Б. Дондурея, Е. Б. Футерман в большей степени интересовали взаимоотношения

---

[5] *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.; *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн, 1994. 304 с.; *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. 454 с.; *Уразова С. Л.* От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени / С. Л. Уразова. М.: Изд-во «Русника», 2013. 392 с.; *Гегелова Н. С.* Культурная миссия телевидения: Монография. М.: РУДН, 2011. 263 с.; *Волкова И. И.* Почему Youtube – идеальное пространство для интернет-коммуникаций // Средства массовой коммуникации в многополярном мире: проблемы и перспективы. Материалы X Всероссийской научно-практической конференции. Москва, 2019. С. 241-244.; *Брейтман А. С.* «Экран» как доминанта современной культуры: кино, телевидение, видео, компьютерная анимация. Казань: Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 3, 2019 г. С. 97–102.

[6] *Бубер М.* Диалог // URL: http://i-text.narod.ru/lib/buber/dialog.htm#bdn%7C1 (дата обращения: 09.12.2016); *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. Третье. М.: Художественная литература, 1972. URL: http://infoliolib.info/philol/bahtin/rubler0_2.html (дата обращения: 10.12.2016).

[7] *Дробашенко С. В.* Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., 1972. 184 с.; *Муратов С. А*. Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. 363 с.; *Джулай Л. Н.* Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М., 2001. 243 с.; *Голдовская М. Е.* Человек крупным планом: заметки документалиста. М., 1981. 215 с.*; Познин В. Ф.* Аудиовизуальный продукт: технология плюс творчество. СПб.: СПбГУКиТ, 2007. 260 с.; *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. 454 с.; *Стреков И.* Автор и документальный фильм. М.: ВГИК, 1967 г. 38 с.; *Пронин А. А.* Mass-док: презумпция нарративности. СПб. : Петрополис, 2017. 244 с.; *Трухина, А. В.* «Наша жизнь – это поезд…»: про авторов и героев документального кино: моногр. / А. В. Трухина; науч. ред. Л. Е. Петрова. Екатеринбург : Екатеринбургская академия современного искусства, 2020. 185 с.

[8] *Саппак В. С.* Телевидение и мы. М., 1963. URL: http://www. evartist.narod.ru/text12/83.htm (дата обращения: 05.03.2016).; Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.09.2020); *Егоров В. В.* Телевидение: Страницы истории // М.: Аспект Пресс, 2004 г. URL: http://evartist.narod.ru/text3/62.htm (дата обращения: 30.01.2022); *Муратов С. А.* Пристрастная камера : [учеб. пособие для студентов вузов] / С. А. Муратов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/54.htm#%D0%B7_04 (дата обращения: 15.01.2022).; *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография]. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 320 с.; *Бережная М. А.* Эстетика времени в телевизионной журналистике / М. А. Бережная // Век информации. 2018. № 1. С. 30-39; *Степанян А.В*. Киноязык телевидения: особенности восприятия // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 9 (48). С. 88–91.

документального кино и телевидения[9]. Р. А. Борецкий и Э. Г. Багиров[10] являются авторами фундаментальных исследований в сфере программирования сетки вещания телевидения; в наше время научные изыскания в том же направлении продолжают С. Л. Уразова, Н. Н. Старобахин, Ю. И. Долгова, М. В. Ливсон[11]. За рубежом история телевидения и принципы его программирования отражены в работах С. Липкина, Д. Паджета, П. Перебиносова, Л. Гросса и Б. Гросса, Т. Эббрехта, а российские исследователи Н. А. Голядкин и А. С. Зубок изучали в том же ключе телевидение разных стран мира[12].

Отдельно рассматривали жанры телевизионной документалистики С. А. Муратов, К. А. Шергова, Е. А. Манскова, М. А. Мясникова, Н. В. Вакурова и Л. И. Московкин[13]. Т. А. Топоркова[14] писала о специфике телевизионного

---

[9] *Беляев И.* Спектакль документов : откровения телевидения. / Игорь Беляев. М. : Гелеос, 2005. 343 с.; *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М. : ВК, 2009. 363 с.; *Кириллова Н. Б.* Новые медиатехнологии как вызовы информационной эпохи: международный научно-исследовательский журнал. № 10 (52). Часть 2. Октябрь. С. 189–194; *Дондурей, Д.* В поисках доверия: неигровое кино и телевидение / Д. Дондурей. // Искусство кино. 2005. № 8. С. 4–23.; *Футерман Е. Б.* Телевизионная документалистика сегодня: постановка или реальность? (Размышления над наблюдениями) // Медиасреда. 2007. № 2. С. 46–55.

[10] *Борецкий Р. А.* Телевизионная программа [Текст] : (Очерк теории пропаганды) / Ком. по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. Науч.-метод. отд. Моск. гос. ун-та. Фак. журналистики. Кафедра радиовещания и телевидения. М. : [б. и.], 1967. 213 с.; *Багиров Э. Г.* Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978. 151 с.

[11] *Уразова С. Л.* От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени / С. Л. Уразова. М. : Изд-во «Русника», 2013. 392 с.; *Старобахин Н. Н.* Программная политика общенациональных российских телеканалов (1999–2006 гг.): информационная повестка дня и медиареальность. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук. М.: МГУ, 2008. 26 с.; *Долгова Ю.* Принципы программирования тематического телевидения: «Москва-24» – «канал к завтраку». // Медиаальманах. 2017. С. 87–96; *Ливсон М.* Телевизионное программирование как фактор эффективного финансового менеджмента телекомпании. // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2016. С. 99–108;

[12] *Lipkin, S.N.* Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice. Carbonale: South Illinois University Press. 2002. 208 p.; *Paget, D.* Codes and conventions of dramadoc and docudrama. In: Hill, A. and Allen, R. C. (eds.) The Television Studies Reader. Routledge, London. 2003. pp. 196–208; *Perebinossoff P., Gross B., Gross L.* Programming for TV, Radio, and the Internet : Strategy, Development, and Evaluation. Amsterdam ; Boston : Focal Press. 2005. 324 p.; *Tobias Ebbrecht.* Docudramatizing history on TV German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005. European journal of Cultural studies. Pp. 35–53; *Голядкин Н. А.* Телепрограммирование в США: специфика и приемы: М. : ИПКР ТВ, РВ, 1997. 18 с.; *Голядкин Н. А.* История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для вузов / Н. А. Голядкин. 3-е изд., испр. М.: ЗАО Издательство «Аспект Пресс», 2014. 191 с.; *Зубок А. С.* Телевизионная индустрия США: учеб. пособие / А. С. Зубок. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2019. 256 с.

[13] *Шергова К. А.* Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / Монография. Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. 127 с.; *Манскова Е. А.* Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011. 23 с.; *Мясникова М. А.* Жанры современного телевидения: от журналистского расследования до музыкального клипа… *Вакурова Н. В., Московкин Л. И.* Типология жанров современной экранной продукции / Учебное пособие. Москва : Институт современного искусства – URL: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm (дата обращения: 31.10.2020);

производства и документалистики в региональном эфире. Медиаобразовательный и воспитательный потенциал документального кино изучали А. В. Федоров, Н. Б. Кириллова, С. И. Колбышева, М. А. Мясникова[15], а Д. В. Зубко, И. А. Михайлов и С. С. Соловьева[16] рассматривали в научном плане новые формы, которые принимает документалистика в Интернете.

Объектом данного исследования является документальное кино, созданное как для малого экрана и рассчитанное на трансляцию средствами телевидения или через интернет-ресурсы, так и для большого экрана, но включаемое в телепрограмму и просматриваемое в домашних условиях.

Предметом – редакционная политика, которую проводит руководство российских эфирных телеканалов в отношении документального кино.

Гипотеза: хотя линейное телевидение с каждым годом продолжает терять аудиторию, особенно молодую, предпочитающую неэфирные каналы и Интернет, количество зрителей федеральных телеканалов по-прежнему велико. С учетом государственной политики, нацеленной на сохранение национальной и культурной идентичности, исторической памяти, решение экономических, социальных и экологических проблем, в обществе должна возрастать роль документального кино, способного затрагивать сложные жизненные проблемы и давать зрителям серьезные поводы для размышлений. Отсюда следует, что редакционная и, как следствие, программная политика телеканалов в отношении документалистики нуждается в кардинальном пересмотре.

---

[14] *Топоркова Т. А.* Провинциальное телевидение: утраты и обретения : монография / Т. А. Топоркова ; Российская Федерация. М-во образования и науки, ГОУ ВПО Тюменский гос. ун-т. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2008. 181 с.

[15] *Федоров А. В.* Медиаобразование: вчера и сегодня / Москва : Изд-во МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2009. 234 с.; *Кириллова Н. Б.* Экранная культура как конструкт «виртуальной реальности» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание, 2016. С. 12-16; *Колбышева С. И.* Образовательный и воспитательный потенциал экранной культуры. Полоцк: Вестник Полоцкого государственного университета, серия Е. № 11. 2009. с. 66–70; *Мясникова М. А*. Практика профессионального медиаобразования : [учеб. пособие] / М. А. Мясникова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 180 с.

[16] *Зубко Д. В.* Web-documentary в отечественной документалистике. СПб: Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов, № 1. 2016. с. 116–121; *Михайлов И. А., Соловьева С. С.* Эволюция жанра телевизионного документального кино с развитием Интернета. Язык, культура, ментальность: проблемы и перспективы филологических исследований. Сборник материалов Международной научной конференции. 2019. С. 297–302.

Цель исследования – выявить, как документальное кино представлено сегодня на российском телевидении и в Интернете, какую нишу занимает и с какими вызовами сталкивается. Чтобы это уяснить, необходимо было решить несколько **задач**:

– сформулировать особенности экранных произведений, снятых для кино, телевидения и Интернета, и понять, как площадка для показа влияет на содержание и форму фильмов;

– выявить ключевые отличия качественного, «авторского» кино от шаблонной псевдодокументалистики (фильмов-«суррогатов»),

– осмыслить различия между крупными документальными формами – циклами, сериалами, сериями фильмов – и продемонстрировать, как они представлены на современном телеэкране;

– выявить жанрово-тематическое разнообразие документального телекино и описать наиболее популярные жанры;

– охарактеризовать методы и приемы, применяемые сегодня при создании документального кино на телевидении;

– выяснить роль и место документального кино в программной политике телеканалов, его функции и долю участия в общественном диалоге, направленном на актуализацию общественно значимой информации и осмысление новых явлений и проблем;

– изучить эфирные сетки крупнейших российских телеканалов, с целью выявления доли документального кино в общем объеме вещания и размеров временных слотов, отводимых под документалистику на крупнейших российских телеканалах;

– определить проблемы, стоящие в связи со всем этим перед профессиональным сообществом;

– провести опрос телезрителей о том, каким они видят сегодняшнее положение документального кино на российском телеэкране;

– показать, как представлена экранная документалистика в Интернете и как влияет на это сегментация телеаудитории.

Научная новизна исследования связана с тем, что, при более или менее широкой теоретико-методологической базе и глубокой научной проработанности многих проблем, стоящих перед документальным кино и телевидением, никто в последние годы не занимался комплексными исследованиями программной политики эфирного телевидения в отношении именно документального кино. Как правило, ученые ограничивались отдельными статьями и затрагивали лишь специфику тех или иных каналов, не предпринимая попыток провести масштабный анализ того контента, который сегодня имеет место в телеэфире.

В рамках проведенного исследования

– охарактеризована политика государства в отношении документального кино;

– определены критерии, позволяющие отличить подлинное, авторское документальное кино от телевизионных фильмов низкого качества (фильмов-«суррогатов»);

– исследованы основные методы и приемы создания современных документальных телефильмов;

– сформулированы принципы, по которым выстраивается программная политика в отношении документального кино на федеральных и региональных телеэкранах (с учетом среза мнений представителей профессионального сообщества);

– подсчитана доля документальных фильмов в эфире крупнейших российских телеканалов, а также определены наиболее популярные временные слоты, в которые ставится неигровое кино;

– подробно изучен сегмент документального кино на различных площадках в Интернете как альтернативном телевидению пространстве;

– в ходе исследования зрительских мнений выявлены предпочтения аудитории, состоящей из разных возрастных групп, в отношении документального кино на телевидении и в Интернете;

– обозначены дальнейшие перспективы развития документального кино на телевидении и в Интернете.

Теоретическая значимость работы обусловлена тем, что современные комплексные научные исследования, посвященные программной политике эфирных телеканалов в отношении документального кино, а также его постепенной миграции в интернет-пространство, пока что практически отсутствуют. В нашей работе мы стремимся обобщить те знания, которые сегодня накоплены научным сообществом и касаются как качественных характеристик телевизионного документального кино, так и его функционирования в телепрограмме. В то же время исследование имеет непосредственное **практическое значение** как для руководителей телеканалов (медиаменеджмент), так и для режиссеров-документалистов, поскольку в рамках данной работы мы стремимся проанализировать нынешнее состояние документального кино на телевидении и понять, в каком направлении оно будет развиваться в дальнейшем.

В **теоретико-методологическом аспекте** исследование основано на принципах междисциплинарного подхода, предполагающего использование комплекса знаний, практик и подходов из области истории и теории кино, медиакультуры, медиакоммуникаций и журналистики. Коммуникационный подход применялся при рассмотрении телевизионного документального кино в контексте его существования в телепрограмме, в сопоставлении с другими передачами и при выявлении отличительных черт тех и других. Сравнительный анализ был необходим, чтобы дифференцировать авторское документальное кино и телевизионные «суррогаты». При этом в диссертации предложены собственные критерии анализа кинокартин с точки зрения их идейной, сюжетной и визуальной составляющих, которые применяются при детальном рассмотрении каждого из фильмов. Функциональный подход оказался полезен для того, чтобы обозначить роли, которые выполняет документальное кино в телепрограмме, а деятельностный подход помог выявить значение документалистики для инициации общественного диалога. При изучении

телепрограммы используется метод морфологического анализа телевидения, предложенный М. А. Мясниковой[17], при котором документальное кино определяется как вид, а не жанр, как это иногда случается на практике. Также выполнен анализ с применением математических подсчетов единиц программных сеток. В качестве эмпирических методов применялось наблюдение за деятельностью современного телевидения в отношении документального кино, анализировались существующие на практике подходы к определению жанровых структур фильмов, изучались конкретные методы и приемы их создания. Кроме того, был применен метод интервьюирования экспертов из профессионального сообщества. Это режиссеры-документалисты Андрей Титов, Олег Некишев и Роберт Карапетян, журналисты региональных телекомпаний, специализирующиеся на документалистике, Юлия Маркова и Екатерина Журавлева, исполнительный продюсер открытого фестиваля документального кино «Россия» Максим Костарев, а также представители медийного руководства: директор ГТРК «Урал» Ирина Щукина; главный режиссер службы документальных фильмов телеканала «Россия-1» в 2018 году Алена Смирнова; редактор Дирекции кинопоказа телеканала ОТР Борис Печенов; сценарист, редактор и киновед, доцент кафедры драматургии кино ВГИКа и до 2021 года шеф-редактор отдела документального кинопоказа телеканала «Россия-К» Всеволод Коршунов. Также для изучения аудитории был проведен методом анкетирования опрос зрителей Открытого фестиваля документального кино «Россия», принадлежащих к различным возрастным группам, по проблемам диссертационного исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. В условиях рыночной экономики федеральные эфирные телеканалы (в том числе, и государственные) редко отдают неигровому кино ключевые позиции в сетке вещания.

[17] *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография]. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 320 с.

2. Объем документалистики в линейном телеэфире с каждым годом уменьшается, при этом ее ставят в самые невыгодные временные слоты. Процесс закольцован: чем ниже рейтинги документального кино, обусловленные в том числе неудобством его просмотра, тем больше сокращается его доля в эфире.

3. В ущерб авторской документалистике на федеральном экране процветает продукция конвейерная, массовая. Производство подобного документального кино выгодно телеканалам, поскольку обходится дешевле и приносит лучшие рейтинги. Зритель же не всегда способен отличить одно от другого и делает выбор в пользу более простого, но эффектного зрелища.

4. Сохранение ставки телеканалов на зарабатывание легкого рейтинга за счет нетребовательной, непритязательной аудитории будет способствовать регрессу телепотребления, сегментации аудитории и окончательному уходу интеллектуального зрителя в Интернет на нишевые кабельные телеканалы и стриминговые сервисы при продолжающемся отсутствии интереса к малому экрану со стороны молодежи.

5. В результате телевидение все слабее воздействует на аудиторию, что ведет к его дальнейшему упадку, негативно влияет на его экономику, ударяя в первую очередь по наименее рейтинговым позициям телепрограммы, в числе которых остается документалистика

6. Низкий интерес к документальному кино объясняется также отсутствием стратегии по его популяризации в зрительской среде. Необходимы специальные телепередачи разных жанров и форматов для разновозрастных аудиторий, посвященные документальному кино.

7. Несмотря на совершенствование техники и появление новых методов съемки, документалисты, особенно в регионах, сталкиваются с финансовыми трудностями и вынуждены использовать минимальный набор оборудования.

8. Необходимо наладить коммуникацию между телеканалами и документалистами. Требуется выработка четких механизмов оплаты

производства и показа в эфире качественных фильмов, создаваемых в разных регионах страны.

9. Интернет-площадки, где сегодня размещается документальное кино (вследствие развития новых медиаресурсов) – это пространство, в котором телевидению необходимо усиливать свое влияние, чтобы иметь возможность полноценно бороться за аудиторию. Это означает завоевание новых платформ, расширение коммуникативных возможностей телевидения, освоение новых тем и жанров, востребованных молодым зрителем.

10. Несмотря на увеличение медиапотребления в сфере неэфирного телевидения и постепенную миграцию неигрового кино в онлайн-кинотеатры и Интернет, необходимо увеличивать объем документалистики и на эфирных телеканалах, которые по-прежнему собирают у экранов огромную аудиторию.

Эмпирическая база. Материалом для исследования послужили документальные фильмы, выходящие в эфир на российских телеканалах первых двух мультиплексов (пакетов цифровых телеканалов), обозначенных в законе как обязательные общедоступные, смотреть которые бесплатно имеют право все граждане РФ. Это Первый, «Россия-1», НТВ, 5 канал, «Россия-К», «Россия-24», ОТР, ТВ-Центр, Рен-ТВ, ТВ-3, «Звезда», «Домашний», «МИР» и «Спас». При этом на детском телеканале «Карусель» и развлекательных (СТС, «Пятница», ТНТ и Муз-ТВ) документального кино нет вовсе. Поэтому они не входят в круг нашего рассмотрения. За скобками оставлено и платное неэфирное телевидение. Проанализировано сто документальных фильмов, документальных сериалов, циклов и серий, а также телепередач о документальном кино. Помимо лент, выходящих на телеэкране, проанализированы и картины, которые выкладываются в Интернете. подсчитан общий объем времени, которое отводится там под документальное кино; проведен сравнительный анализ отдельных временных слотов, предназначенных для документалистики в программных сетках различных российских телеканалов, чтобы выявить время, наиболее популярное для трансляции такого рода экранных произведений.

Хронологические рамки. Проанализированы документальные ленты, вышедшие за последние 10 лет, с 2012 по 2022 гг. Изучены программные сетки различных российских телеканалов за 2019 и 2021 гг.

Достоверность результатов исследования обеспечивается опорой на широкий ряд научных трудов, посвященных как теории документального кино, так и телевидению, а также анализом эмпирического материала и собранных мнений экспертов и зрителей.

Апробация промежуточных результатов работы осуществлялась при публикации научных статей в рецензируемых журналах: «Место документального кино в программной политике современных российских телеканалов», изданная в 2016 г. в журнале «Известия Уральского федерального университета» (список ВАК) в соавторстве с М. Мясниковой; «Отечественная теледокументалистика сегодня: темы, методы, жанры», изданная в 2017 г. в журнале «Известия Уральского федерального университета» (список ВАК); Profession “film critic”: Russian trends of the Internet age, изданная в журнале European Proceedings of Social and Behavioural Sciences в 2019 г. (платформа WOS) в соавторстве с М. Мясниковой и В. Семилетовой; «Производство и демонстрация документального кино на федеральном и региональном телевидении», изданная в 2020 г. в журнале «Известия Уральского федерального университета» (список ВАК); «Как отличить качественную документалистику от формульного фильма-суррогата: опыт структурно-функционального анализа», изданная в 2021 г. в журнале «Знак: проблемное поле медиаобразования» (список ВАК). Также промежуточные результаты исследования прошли апробацию в ходе ряда российских и международных научных конференций: Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Телевидение и общество» (5–6 декабря 2016 г., Казань); XIII Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы журналистики» (20–21 апреля 2017 г., Томск); Международной научно-практической конференции «Приоритеты массмедиа и ценности профессии

журналиста» (17–18 мая 2018 г., Екатеринбург); V Международной научной конференции «MEDIAОбразование: медиа как тотальная повседневность» (24–25 ноября 2020 г., Челябинск); Международной научной конференции «Аудиовизуальная платформа современной культуры» (XV Колосницынские чтения), прошедшей 20 ноября 2020 г. в Екатеринбурге; Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2022», прошедшего в апреле 2022 г. в Москве, а также Международной научно-практической конференции «Журналистика цифровой эпохи: антропологический поворот» (15 апреля 2022 г., Екатеринбург). По теме диссертации опубликовано 10 научных работ, из них 1 – в журнале, индексируемом международной базой данных Web of science в соавторстве с М. А. Мясниковой и В. А. Семилетовой, 4 – в рецензируемых научных изданиях, рекомендуемых ВАК РФ (в т.ч. 1 – в соавторстве с М. А. Мясниковой), остальные работы опубликованы в виде тезисов докладов научных конференций.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Представленная работа соответствует паспорту научной специальности 5.9.9. «Медиакоммуникации и журналистика» по следующим направлениям исследований:

– Теории журналистики, средств массовой информации, медиа. Парадигмы, концептуальный аппарат, природа, функции, роли. Структура и типология СМИ и медиакоммуникационной среды (п. 1);

– История журналистики, средств массовой информации, медиакоммуникаций в контексте общественного развития (п.2);

– Тематика и проблематика журналистики и СМИ. Репрезентация социальных, экономических и политических процессов в медиакоммуникациях (п.3);

– Творческий процесс в журналистике и медиакоммуникациях. Профессиональные методы и инструментарий журналистики и медиакоммуникаций. Формирование жанров журналистики и их развитие. Языковые особенности и стиль медиакоммуникаций (п. 4);

– Типология журналистики, формирование и функционирование различных типов СМИ (п. 7);

– Телевидение, радиовещание, периодическая печать в системе СМИ: структурные, функциональные и творческие характеристики. Визуальные средства журналистики и медиакоммуникаций. Медиадизайн (п. 10);

– Профессиональное образование в журналистике и медиакоммуникациях. Теоретические основы медиаграмотности. Медиаобразование для широкой аудитории, целевых групп аудитории (п. 13).

Объем и структура. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического и фильмографического списков и приложений. Первая глава содержит четыре параграфа и посвящена проблеме определения места документального кино в диалоге общества и государства, специфике и разновидностям документального кино, а также его производству. Во второй главе, также состоящей из четырех параграфов, проанализировано текущее состояние документального кино в телеэфире и других экранных средах, начиная от роли в программной политике телеканалов и заканчивая проблемами кинопоказов и ситуациями, связанными с миграцией в Интернет. Заключение содержит итоги проведенного исследования и рекомендации по способам решения проблем, заявленных в работе. В фильмографии представлен список из 100 произведений, проанализированных в рамках данного исследования. 10 приложений включают в себя расшифровку мастер-классов и интервью с экспертами, которые провел автор диссертации. В библиографический список внесено 158 источников. Общий объем работы – 230 страниц без приложений.

ГЛАВА 1.
ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ТЕЛЕКИНО: ФУНКЦИИ, СПЕЦИФИКА, РАЗНОВИДНОСТИ, ПРОИЗВОДСТВО

1.1. Место документального кино в диалоге государства и общества

С самого своего зарождения телевидение было мощнейшим инструментом государственной идеологии. Оно, как пишет Я. В. Швец, реализует взаимные информационные потребности всего социума, а от характера транслируемого населению контента напрямую зависит формирование информационного пространства – ресурса политической устойчивости общества, его безопасности[18]. Телевидение позволяет эффективно и оперативно доносить до зрителя информацию, включать его в процесс коммуникации, предлагать не только факты, но и их аналитическую и художественно-публицистическую интерпретацию. Последняя задача во многом была возложена на документальное телекино, которое вплоть до периода перестройки выполняло функцию «ведомственного кинозрения», как называл его С. А. Муратов, и целиком финансировалось Гостелерадио[19]. «Коммунистическая расшифровка мира», по определению Дзиги Вертова, десятилетиями заключалась в том, чтобы показывать зрителям выдающиеся достижения советской власти и людей, которые должны быть эталоном для других. В русле этой идеологии создавались как номенклатурные, проходные картины, фальшивость которых публика легко считывала, так и настоящие шедевры. К примеру, фильм-телепортрет «Нурулла Базетов», снятый в 1966 г. режиссером Свердловской государственной телерадиокомпании В. Ротенбергом, вполне отвечал духу своего времени. Однако и сегодня лента считается классикой уральского документального кино, которую периодически повторяют для зрителей фестиваля документального кино «Россия». Тем не менее, в 1980-е

[18] *Швец Я. В.* Влияние телевидения на информационное пространство современной России / Я. В. Швец // Вестник Поволжского института управления. 2018. Т. 18, № 2. С. 116.
[19] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. С. 285.

официальный курс сменился, и на экране начали появляться другие герои, которых прежде не допускали в эфир в силу их «маргинального» статуса, а великие стройки показали иную свою сторону – исчезновение деревень, ухудшение экологии, уничтожение популяций животных.

После распада СССР государственную политику в отношении телевидения в целом и документального телекино в частности начинает выстраивать уже правительство Российской Федерации. В 1991 году принят федеральный закон «О СМИ», определивший, в частности, принципы лицензирования деятельности телевизионных компаний, а также перечень обязательных общедоступных телеканалов, вещание которых должно быть обеспечено на всей территории проживания населения Российской Федерации[20]. Также этим документом в законодательстве было закреплено понятие «устава редакции», который, в свою очередь, лег в основу документов редакционной политики – совокупности норм, правил и традиций, письменно закрепляющих уникальные особенности конкретного СМИ, его аудитории и рекламодателя, от взаимоотношений с которыми напрямую зависит судьба издания[21]. В 1996 году принят федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии РФ», согласно которому документальное кино попадает в категорию национальных фильмов, производство которых на 100% финансирует государство[22]. Несмотря на поправки, которые позднее вносились в тексты обоих этих законов, в своей функциональной основе они по-прежнему определяют принципы взаимоотношений между государством и профессиональным сообществом – работниками телевидения и кинематографии. Впоследствии также появились:

---

[20] Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации» от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 29.12.2022) // КонсультантПлюс: справочно-правовая система [Офиц. сайт]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1511/ (дата обращения: 15.02.2023).

[21] *Корконосенко С. Г.* Основы журналистики : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С. Г. Корконосенко. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Москва: Аспект Пресс. 2009. С. 19.

[22] Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» от 22.08.1996 N 126-ФЗ (ред. от 29.12.2022) // КонсультантПлюс: справочно-правовая система [Офиц. сайт]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_11454/924cddb5e2cb64c068356e242153dc0debdee075/#dst100086 (дата обращения: 15.02.2023).

•*Стратегия государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 г.,* введенная указом президента РФ в 2012 г. и заключавшая в себе в качестве одного из основных направлений государственной национальной политики Российской Федерации поддержку и популяризацию произведений кино и телевидения, освещающих значимые исторические события и пропагандирующие достижения народов РФ[23];

•*Доктрина информационной безопасности РФ*, утвержденная в 2016 г., которая в п. 23 определяет в качестве одного из приоритетных направлений деятельности повышение эффективности информационного обеспечения реализации государственной политики Российской Федерации, а также нейтрализацию информационного воздействия, направленного на размывание традиционных российских духовно-нравственных ценностей[24];

•*Указ президента РФ об утверждении основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей* (подписан в декабре 2022 г.), целями которого в контексте государственной информационной политики являются укрепление гражданского единства, сохранение исторической памяти и противодействие попыткам фальсификации истории, а также усиление роли традиционных ценностей в массовом сознании, что подразумевает под собой в том числе формирование государственного заказа на создание соответствующих аудиовизуальных произведений[25].

Реализацией этих задач сегодня в той или иной форме занимается телевидение. Сегодня его структуру составляют телеканалы, которые делятся на три группы: *государственные* (ВГТРК), *негосударственные* (частные компании, акционерные общества) и *общественное телевидение*. Кроме того,

---

[23] Указ Президента Российской Федерации «О стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года» от 19.12.2012 №1666 // Сайт Президента РФ. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/36512/page/3 (дата обращения: 13.02.2023).

[24] Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Доктрины информационно безопасности Российской Федерации» от 05.12.2016 № 646 // Сайт Президента РФ. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/41460/page/1 (дата обращения: 17.02.2023).

[25] Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» от 09.11.2022 № 809 // Сайт Президента РФ. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/48502 (дата обращения: 14.02.2023).

по способу вещания телеканалы также делятся на *эфирные*, предполагающие линейную модель телепросмотра, и *неэфирные* (онлайн-кинотеатры, телеканалы и медиагруппы, спутниковые операторы, телеком-операторы, платформы цифровой дистрибуции, агрегаторы, социальные сети телеканалов). Особую роль в продвижении государственной идеологии играют телеканалы, которые определены в законе как обязательные общедоступные. К ним относятся Первый канал, «Россия-1», «Матч-ТВ», НТВ, 5 канал, «Россия-К», «Россия-24», «Карусель», ОТР и ТВ-Центр, а также телеканалы отдельных субъектов РФ и входящих в них муниципалитетов[26]. Большое значение придается и продвижению аудиовизуальной продукции в Интернете. К примеру, в законе «О СМИ» была закреплена необходимость бесплатной трансляции в глобальной сети сигнала 20 эфирных телеканалов, входящих в первый и второй цифровые мультиплексы[27].

При этом на киноиндустрию ложится огромная ответственность. По данным Министерства цифрового развития России, опубликованным в отраслевом докладе за 2020 г., художественные фильмы и сериалы по-прежнему остаются в топе предпочтений у российских зрителей. На 20 крупнейших телеканалах художественные фильмы заняли долю от 4% (Пятый канал, ТНТ и Матч-ТВ) до более чем 25% (СТС, «Звезда», «Домашний» и ТВ-Центр). Среднее же значение, по данным аналитического центра НСК, составило 13% от общего эфирного времени для фильмов (среди все тех же 20 телеканалов) и 19 для сериалов, что в сумме больше, чем у любых других категорий[28]. К тому же из 20 самых популярных телепрограмм 2020 г. 5 позиций заняли художественные фильмы (не так давно снятые «Одесский пароход», «Холоп» и «Т-34», а также ставшие классикой «Иван Васильевич

[26] Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации» от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 29.12.2022) // КонсультантПлюс: справочно-правовая система [Офиц. сайт]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1511/614433b6f9fa9b0f0f1e7185125b7f587dcbe175/ (дата обращения: 15.02.2023).
[27] Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 9.
[28] Телевидение в России в 2020 г. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2021. С. 52.

меняет профессию» и «Любовь и голуби»), а еще 3 – сериалы («Паромщица», «Диверсант. Крым» и «Зулейха открывает глаза»)[29].

Такое позиционирование кино в телевизионном эфире можно считать вполне оправданным, учитывая то количество функций, которые оно выполняет в обществе. Г. В. Кузнецов выделяет информационную, культурно-просветительскую, интегративную, социально-педагогическую, организаторскую, образовательную и рекреативную функции[30]. А С. И. Колбышева добавляет коммуникативную, гносеологическую, креативную, художественно-эстетическую и прогностическую функции[31]. В то время как художественные фильмы, по мнению исследователя, сегодня выполняют по большей части компенсаторно-развлекательные, социальные, в меньшей степени – художественно-эстетические и прогностические функции (последние больше характерны для классики мирового кинематографа и независимого кино), документальное кино призвано реализовывать в первую очередь познавательные, образовательные, гносеологические, художественно-эстетические и прогностические функции, которые в данном случае выступают на первый план. Вместе с тем, как отмечает С. И. Колбышева, именно развлекательная функция остается самой востребованной у современной молодежной аудитории (да и, добавим, у взрослой тоже). Благодаря тому, что кино, показанное на малых экранах, одновременно собирает вокруг себя огромную аудиторию, это накладывает на создателей телефильмов особую ответственность, ведь подобные ленты предлагают зрителю определенную модель поведения, которую тот, как предполагается, должен перенять.

Отдельного внимания заслуживает такая функция документального кино, как его участие в общественном диалоге. Проблемой диалога (в переводе с греческого – «разговор», «беседа») занимались многие философы, филологи и культурологи: М. Хайдеггер, Ф. де Соссюр, П. А. Флоренский, Ю. М. Лотман и

---

[29] Там же, с. 48–49.

[30] Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 18.02.2023)

[31] *Колбышева С. И.* Образовательный и воспитательный потенциал экранной культуры. Полоцк: Вестник Полоцкого государственного университета, серия Е. № 11. 2009. С. 68–69.

другие. Так, исследователь М. Бубер видел в диалоге саму основу существования человека. По Буберу, диалог – это не просто разговор, а отношения между двумя людьми, выражающиеся в общении. Для него не нужен звук, даже жест[32]. Как считает ученый, жить в диалоге – значит быть открытым для людей, быть готовым воспринимать общество. «Диалогическое существование обретает даже в крайнем одиночестве глубокое, придающее ему силы предчувствие взаимности; монологическое – даже в нежнейшем общении не выходит за пределы своей самости»[33], − пишет ученый. Идеи Бубера подхватил отечественный исследователь М. М. Бахтин. Он точно так же полагал, что диалог в контексте человеческих взаимоотношений – явление гораздо более широкое, чем просто обмен репликами, «это – почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение»[34]. Свою концепцию диалога Бахтин развивает на основе, во-первых, «смеховой» культуры Средневековья, а во-вторых, произведений Достоевского. Природа карнавального смеха, согласно Бахтину, не завершена, она открыта для новых преобразований и коммуникации – следовательно, она диалогична[35]. Кроме того, карнавал вступает в противоборство с официальной, серьезной культовой формой, между ними тоже создаются диалоговые отношения. Достоевского же Бахтин рассматривает как новатора, создавшего принципиально новую форму романа – полифоническую, в которой наиболее полно осмысляется сама проблема диалогичного бытия.

Диалог – основа основ телевидения. Не монолог, когда на зрителя с экрана направленно льются волны информации, а он безучастно их впитывает, а диалог, в котором аудитория – такой же равноправный субъект коммуникации, как и те, кто вещают с экранов. Поэтому, как отмечает М. А. Мясникова, «на

---

[32] *Бубер М.* Диалог : [Электронный ресурс]. URL: http://i-text.narod.ru/lib/buber/dialog.htm#bdn%7C1 (дата обращения: 09.12.2016).
[33] Там же.
[34] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. Третье. М.: Художественная литература, 1972. С. 71.
[35] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. URL: http://infoliolib.info/philol/bahtin/rubler0_2.html (дата обращения: 10.12.2016).

экране сегодня куда больше распространены внутриэкранные диалог (как общение двух) и еще чаще полилог (как общение многих) людей»[36]. Мнение о той или иной проблеме при этом вырабатывается сообща, в процессе диалога. А зритель, сидя дома перед телевизором, делает для себя выводы, соглашается или не соглашается с экспертами в студии – а значит, тоже участвует в диалоге.

Коммуникация между аудиторией и документалистом особенная, и в целом неигровые фильмы по-своему участвуют в общественном диалоге. Документалистика заставляет зрителя глубже всматриваться в жизнь и даже менять те или иные представления о ней, поскольку, как писал С. А. Муратов, с каждым новым просмотром содержание фильма раскрывается с новой стороны, как это происходит, например, при чтении классической литературы[37]. При этом документальный фильм оказывает на людей большее воздействие, чем самое масштабное художественное полотно, ведь зритель намного больше доверяет тому, что правдоподобно и жизненно. В этом величайшая сила документалистики, которой всегда были интересны реальные люди и вопросы, которые их волнуют, – острые, злободневные.

Разумеется, способность документалистики влиять на умы аудитории стало движущей силой продвижения государственной идеологии. Приоритетные направления этой работы, обозначенные в указе президента РФ, подписанном в декабре 2022 г., соответствуют основным характеристикам культурно-просветительской миссии телевидения, обозначенной А. А. Грабельниковым и Н. С. Гегеловой[38]. Их можно разделить на несколько категорий:

1. *Консолидация общества, осознание национальной идентичности*. Эту задачу помогает решать интегративная функция телевидения. Для этого создаются масштабные полотна, позволяющие зрителю за полчаса-час экранного времени совершить путешествие по всей стране и увидеть обычных

---

[36] *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография] Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 78.
[37] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография. М.: Изд-во «ВК», 2009. С. 199.
[38] *Грабельников А .А., Гегелова Н. С.* Экранная коммуникация и визуализация журналистики: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2019. С. 114.

людей разных национальностей и верований, проживающих на ее территории. К этой категории относятся фильмы «Россия. Нам 30 лет!» С. Л. Музыченко и «Человек неунывающий» А. С. Кончаловского. Обе ленты похожи тем, что знакомят аудиторию с несколькими героями, живущими в разных уголках России. При этом в фильме Музыченко важны не только этнический и географический аспекты, но и исторический. Через судьбы людей, родившихся в 1991 году, автор совершает ретроспективу и в историю молодой Российской Федерации, вспоминая самые яркие и трагичные ее страницы – путч, отставку Ельцина, боевые действия в Чечне, гибель подлодки «Курск», теракт в Беслане и Олимпиаду в Сочи. Красной нитью проходит тема патриотизма и любви к своей стране моряка-подводника из Владивостока, ветеринара из далекой калмыцкой степи или преуспевающего предпринимателя из Санкт-Петербурга.

2. *Популяризация научных и экономических достижений России.* В эту категорию входят ленты, рассказывающие об успехах исследователей, инженеров, прорывах в военно-промышленной, космической, медицинской и иных областях. К примеру, в фильме «Штурмовики с боевого курса не сворачивают» рассказывают о том, как восстанавливают самолеты времен Великой Отечественной войны. «Газ для большой страны», хоть и является корпоративной картиной к юбилею «Газпрома», доносит до зрителя полезную информацию об индустрии, оказывающей значительное влияние на благосостояние страны. Фильмы вроде «До небес и выше» и «Космическая одиссея робота Федора» посвящены успехам России в деле покорения космоса, а лента «Таланты для страны» сконцентрирована на подающих надежды школьниках, которые в будущем могут стать новым поколением ученых.

3. *Сохранение исторической памяти*. Одна из важнейших задач, напрямую способствующая консолидации общества через укрепление связей с прошлым страны. Наиболее острой остается тема Великой Отечественной войны. В ряде фильмов ее события пересматриваются и переоцениваются, прежних героев порой незаслуженно демонизируют (как, например, маршала

Жукова в фильмах А. В. Пивоварова[39]), а антигероев (таких, как генерал Власов) столь же порой незаслуженно очеловечивают. Важно, однако, что при этом стараются заново осмыслить мотивы их поступков, как бы «счистить» с них налет советской пропаганды, превратившей их в неких шаблонных злодеев. Прежде героическая блокада Ленинграда, в которой советские люди тихо умирали с верой в победу, оставшись такой же героической, приобрела новые оттенки в фильмах С. В. Лозницы и К. В. Гордеевой[40]. Сохранить подлинную память о Великой Отечественной войне стремится автор цикла «Чистая победа» В. Г. Тимощенко и режиссер ленты «Внутри снимка» Т. С. Никитина. При этом документалистам интересны и другие исторические эпохи, вокруг которых по-прежнему разгораются дискуссии. С. В. Мирошниченко исследует события Февральской революции в фильме «Дно», а в эфире Первого канала в 2017 г. выходил целый цикл «Мифы о России» по книге В. Р. Мединского, в котором развенчивались наиболее популярные стереотипы о русском менталитете и русской истории.

4. *Сохранение национальной культуры.* В условиях глобализации и повсеместного распространения западной поп-культуры одной из ключевых задач для государства становится защита собственной национальной культуры и популяризация лучших ее образцов в среде молодежи. Для этого снимаются такие ленты, как «Я покажу тебе музей» о воспитании юных искусствоведов или «Голоса на миллион», в котором рассказывается о российской оперной молодежи.

5. *Пропаганда традиционных ценностей*, направленная в первую очередь на поддержку института семьи. К этой категории относятся ленты о многодетных родителях, о быте малых народов России, где сильны патриархальные традиции. Например, фильм Russia Today «Чумработница» рассказывает о семьях оленеводов с Крайнего Севера, причем центральной идеей ленты становится ценность семьи, сохранение традиционного уклада

[39] Признан иноагентом в РФ.
[40] Признана иноагентом в РФ.

жизни и ремесел, любовь к малой родине. К этой же категории можно отнести и фильмы, посвященные религии и духовным ценностям, например, «Простые истины» о настоятеле небольшого храма из Северной Осетии. Характерно, что в фильмах такого рода не затрагиваются ключевые вопросы и противоречия, существующие между крупными мировыми религиями, поэтому в экранном пространстве одного фильма могут гармонично сосуществовать христиане, мусульмане, буддисты и язычники (как, например, в ленты «Россия. Нам 30 лет!»).

6. *Решение экологических проблем и сохранение природных богатств России*. Эти ленты можно разделить на проблемные, в которых освещаются вызовы, стоящие перед страной в вопросах сохранения окружающей среды (например, «Идущие в огонь» об острой проблеме природных пожаров и вырубки лесов), а также своеобразные путевые очерки вроде цикла уральской кинокомпании «СНЕГА» «Великие реки Сибири», фильмов А. В. Титова «Озера России» или ленты «Суровое море России». Такие ленты расширяют географический кругозор зрителя и помогают ему осознать, насколько велика и красива страна, в которой он живет.

7. *Развитие внутреннего туризма*. Эта задача напрямую связана с предыдущей и направлена на то, чтобы знакомить россиян с достопримечательностями их собственной страны. В центре внимания могут быть как природные красоты («Кругобайкалье», «Валдис Пельш. Путешествие к центру Земли»), так и города, деревни, архитектурные памятники и т.д. («Дорогами открытий. Третья столица» Валдиса Пельша о путешествии в Казань).

Отметим, что, хотя данные задачи в первую очередь нацелены на внутреннюю аудиторию, государственная идеология также нуждается в трансляции вовне, чтобы создавать благоприятный имидж страны в глазах мировой общественности. Этим, к примеру, занимался телеканал Russia Today:

как пишет А. Н. Попова, он позволил России демонстрировать свою точку зрения на мировые события, а также ценности российского общества[41].

В рамках взятого государством курса принимаются все новые меры, направленные на выполнение обозначенных выше задач. На поддержку каждого полнометражного документального фильма в 2023 г. министерство культуры РФ готово выделить до 10 млн рублей[42]. Разрабатывают и новые способы знакомства зрителей с работами режиссеров-документалистов. К примеру, в феврале 2023 г. стартовал Первый общероссийский передвижной фестиваль «Кино на службе Отечеству», посвященный современным героям России. Значительные усилия прикладываются и в области неэфирного телевидения. В 2021 г. запущены телеканалы «Звезда Плюс», где можно увидеть документальные фильмы о Великой Отечественной войне и новейшем вооружении, «Первый космический», рассказывающий о российских достижениях в космической отрасли, а также общественный экологический телеканал Skyleaf Eco TV, транслирующий фильмы о природе, внедрении «зеленых технологий» и обеспечении национальной экологической безопасности[43]. Учитывая, что более 50 зарубежных вещателей в 2022 г. покинули российский рынок, освободив высококонкурентные ниши, для отечественных компаний это открыло широчайшие возможности для дальнейшего развития и продвижения качественного контента.

Тем не менее, данные Mediascope показывают, что за 9 месяцев 2022 г. самыми востребованными категориями телепередач у зрителей эфирного телевидения стали художественные сериалы (25% от суммарного времени просмотра), развлекательные программы (15%), социально-политические шоу

---

[41] *Попова А. Н.* Деятельность RT по формированию образа России за рубежом / А. Н. Попова // Череповецкие научные чтения - 2017 : Материалы Всероссийской научно-практической конференции: в 4х частях, Череповец, 21–22 ноября 2017 года / Отв. ред. Е.В. Целикова. Т. 1. Ч. 1. Череповец: Череповецкий государственный университет. 2018. С. 111.

[42] Приказ Министерства культуры РФ "Об утверждении основных принципов государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2023 году" от 9 ноября 2022 г. N 2153. URL: https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdenii-osnovnykh-printsipov-gosudarstvennoy-finansovoy-podderzhki-kinoproizvodstva-v-2023-g/ (дата обращения: 16.02.2023).

[43] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 47

(15%) новости (13%) и игровое кино (12%). Документальное кино смотрит всего 5% зрителей[44]. Причем за последние 8 лет динамика практически не изменилась: в 2015 г. доля документального кино составляла 3%, в 2018 – 4%, в то время как кино, сериалы и развлекательные передачи уже тогда набирали от 10 до 23%[45]. Это говорит о расхождении между государственной политикой, приоритетом которой является продвижение в обществе определенных ценностей, и редакционной политикой каждой отдельно взятой телекомпании, в основу которой заложены экономические принципы прибыльности, обеспечения конкурентоспособности и разумной экономии.

Е. Ю. Колобова пишет о том, что с переходом на рыночную экономику российские телекомпании разделились на производителей программных продуктов, вещателей и дистрибьюторов, из-за чего возникла высокая конкуренция на рынке телепрограмм[46]. Все эти процессы неизбежно должны были сказаться на качестве эфирного контента. А. А. Грабельников и Н. С. Гегелова указывают на значительное снижение роли телевидения как проводника культуры и просветительства: на экране преобладает тематика насилия, пропаганда секса и материальных ценностей, а зрителями голубой экран воспринимается исключительно как индустрия развлечений[47]. Тенденция это общемировая, на что указывал К. Э. Разлогов: информационная функция телевидения сохраняется лишь в той степени, в какой она искусственно контролируется, но, как только этот контроль ослабевает, информационная или просветительская передача становится развлекательной[48].

И все же ключевым свойством и социальной ответственностью телевидения остается умение чувствовать изменения в обществе и непременно реагировать на них. Профессор МГУ Г. В. Кузнецов отмечал, что одна из

---

[44] Там же, С. 33

[45] Телевидение в России в 2019 г. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2019. С. 47

[46] *Колобова, Е. Ю.* Особенности организации маркетинговой деятельности телеканала в современных условиях / Е. Ю. Колобова // Петербургский экономический журнал. 2018. № 1. С. 96.

[47] *Грабельников А. А., Гегелова Н. С.* Экранная коммуникация и визуализация журналистики: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2019. С. 116.

[48] *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 238-239.

важнейших функций телевидения – информационная – предполагает реакцию на явления, которые сами по себе являются отклонениями от нормы. «Живой организм сигнализирует об отклонениях болью. Подобные “болевые сигналы” общество получает от репортеров в теленовостях»[49]. При этом специфика ТВ помогает доносить информацию до зрителя полнее, быстрее, достовернее и эмоциональнее предшественников. Как отметил в свое время Игорь Беляев, «у телевидения есть своя территория и свое население. Как у государства. И, как государство, должно охранять и обеспечивать свое население»[50].

Разумеется, не могло оно остаться в стороне, когда мир захлестнула пандемия COVID-19. Согласно опросу, проведенному 26 февраля 2020 г. ВЦИОМ, 99% населения России на тот момент уже знало о вспышке коронавируса, 59% считало его более опасным заболеванием, чем сезонный грипп, 40% в какой-то мере опасалось заразиться[51]. Неопределенность и последовавший вскоре локдаун, всеобщая самоизоляция усилили рост тревожных настроений в обществе. При этом приходу самой пандемии, когда физически стал расти уровень заболеваемости в России, предшествовала другая, информационная эпидемия (ее позже назовут «инфодемией»). По данным системы мониторинга и анализа соцсетей Brand Analytics, если пик заболеваемости COVID-19 в России в первую волну пришелся на середину мая 2020 г. (в день регистрировали более 11 тысяч заболевших по всей стране), то пик информационного бума, который измеряли в количестве упоминаний ковида в социальных сетях и других медиа, произошел в конце марта, когда в стране был объявлен локдаун. При этом рост был взрывным – со 100 тысяч упоминаний в день на 11 марта 2020 г. до 2,8 млн к 30 марта.[52] А по уровню

---

[49] Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.12.2021).

[50] *Беляев И. К.* Спектакль документов : откровения телевидения. / Игорь Беляев. М.: Гелеос, 2005. С. 166.

[51] Россияне опасаются коронавируса и ищут пути защиты от него : инфографика // Сайт ВЦИОМ. 2020. 26 февраля. URL: https://infographics.wciom.ru/theme-archive/politics/foreign-policy/east-asia/article/rossijane-opasajutsja-koronavirusa-i-ishchut-puti-zashchity-ot.html (дата обращения: 20.01.2022).

[52] Индекс ковид-тревожности социальных медиа в 2020 году: Россия, Украина, Казахстан, Белоруссия, Армения, Молдова. «Есть ли вторая волна обсуждений?» // Сайт системы мониторинга и анализа социальных медиа и СМИ Brand Analytics. 2020. 13 октября. URL: https://br-analytics.ru/blog/index-covid-social-media/ (дата обращения: 20.01.2022).

ковид-тревожности в социальных медиа Россия в этот период обогнала соседние страны – Армению, Белоруссию, Казахстан, Молдову и Украину. Такой резкий рост тревожных настроений в социальных сетях, значительно опережающий реальный рост заболеваемости, говорит о неопределенности и нехватке информации, которые порождали страх в обществе. Причем, по мнению исследователей, это стало характерной чертой именно первой волны коронавируса: «ситуация пандемии во время первой волны распространения заболевания была совершенно неожиданной для населения, из-за чего люди не знали, что ждет их и их родных, соответственно и показатели ситуативной, и личностной тревожности, и интегрального страха у населения были значительно выше, чем показатели по этим шкалам во время второй волны распространения заболевания»[53]. Потребность в информации и вынужденная самоизоляция населения кардинальным образом изменили динамику медиапотребления во всем мире. Из-за того, что длительность телесмотрения по всей планете выросла на 5%, а в России прирост составил 25%[54], традиционному телевидению удалось повысить свои показатели, которые до пандемии продолжали падать. Эффект от этих изменений продолжает действовать и сейчас, и если среди более молодой аудитории общее время телепросмотра продолжило снижаться, то среди зрителей старше 55 лет оно продолжает сохранять позиции на том уровне, который был в разгар пандемии[55]. Разумеется, восполнить недостаток информации могли только журналисты, в первую очередь, телевизионные. А вслед за новостной «кавалерией» в бой ринулись и документалисты. На телеканалах одна за другой начали появляться ленты, изучавшие природу нового явления. И по тому, как

[53] *Алексеенко Т. В., Мелехина Л. И.* Динамика тревожности населения России в ситуации пандемии COVID-19. Актуальные вопросы психологического состояния общества как фактора общего благополучия : сборник материалов II Межрегиональной научно-практической конференции. Дербентский филиал ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет». Махачкала, 2021. С. 131.

[54] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 33

[55] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 33

коронавирус был представлен в эфире того или иного телеканала, отчасти можно судить о программной политике издания.

Первые масштабные (более крупные, чем новостной сюжет) материалы появились в российском телеэфире уже спустя месяц после того, как мир узнал о заболевании. 7 февраля 2020 г. телеканал Рен-ТВ выпустил ленту «Китайская зараза: катастрофа или фальсификация?» В произведении, которое сам производитель определил как документальный фильм, намеренно нагнеталось напряжение, озвучивалась непроверенная информация (например, о том, что коронавирус гораздо опаснее Эболы, а смертность в семь раз выше, чем при атипичной пневмонии SARS). Не гнушались авторы и фальсификацией: показывая кадры с больным, якобы снятые 31 декабря 2019 года, они пытались убедить зрителя, что на них – первый зараженный, с которого и началась эпидемия (в то время как уже тогда было известно, что первые случаи заражения зафиксировали гораздо раньше). В фильме собраны всевозможные слухи о секретной лаборатории в Ухане, а также о разработках биологического оружия, которые проводят США по всему миру, и где прямо, где между строк проходит главная мысль об искусственном происхождении коронавируса. Недалеко ушел и телеканал «МИР», выпустивший 22 февраля очередную серию документального цикла «Секретные материалы», получившую название «Вирусы в погонах». Правда, для ее авторов новая эпидемия стала своего рода информационным поводом, чтобы поговорить о вирусах вообще: что это такое, чем они отличаются от бактерий, какие эпидемии стали самыми смертоносными в истории человечества, как люди использовали вирусы в качестве биологического оружия.

Такие ленты наглядно демонстрируют стремление руководства телеканала привлечь аудиторию и заработать высокие рейтинги, спекулируя на популярной теме. Интерес к ней подогревается страхом. С. Г. Кара-Мурза[56] называет его одним из главных чувств, которые шире всего эксплуатируются в манипуляции сознанием. «Поскольку страх – фундаментальный фактор,

[56] Признан иноагентом в РФ.

определяющий поведение человека, он всегда используется как инструмент управления»[57], – пишет ученый. А телевидение, считает он, усиливает манипулятивный эффект за счет «убаюкивания», обеспечивающего пассивность восприятия информации зрителем. «Сочетание текста, образов, музыки и домашней обстановки расслабляет мозг, чему способствует и умелое построение программ»[58], – отмечает С. Г. Кара-Мурза. При этом никакой пользы от таких манипулятивных произведений аудитория, очевидно, не получает. Вместо того чтобы успокоить зрителя, дать рекомендации, как защититься от инфекции, такие ленты усиливают в нем чувство страха. В ситуации, когда никто не знает достоверно, насколько опасен новый вирус, авторы подобных произведений спешат заранее преувеличить масштабы катастрофы, наводнить сознание реципиента пугающими гипотезами о смертоносности и феноменальной заразности вируса. В ход идут сравнения с чумой и Эболой, испанским гриппом и оспой, причем зачастую коронавирус преподносится как что-то намного более опасное, чем уже известные нам болезни. Чувство страха подогревают видеоряд (как правило, зрителю показывают одни и те же устойчивые образы – ковидные реанимации, захоронения, врачей в противочумных костюмах, пустые полки в магазинах и т.д.), специальные эффекты видеомонтажа (излюбленный прием – работа с цветокоррекцией кадра, который окрашивают в тревожные красные тона) и фоновая музыка, создающая ощущение напряженности. Посмотрев такой фильм, зритель остается один на один с ощущением безысходности и беспомощности перед лицом надвигающейся катастрофы.

К счастью, не все телевещатели придерживались подобной стратегии. Первым фильмом на российском телевидении, авторы которого действительно старались разобраться в природе новой болезни, стал «Коронавирус. Все, что нужно знать», вышедший 15 февраля 2020 года на Первом канале. В нем были собраны все доступные на тот момент сведения о том, что из себя представляет

[57] *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием / Кара-Мурза С. М.: Родина, 2020. С. 84.
[58] Там же, с. 171.

новый вирус, какие у него симптомы, как от него можно защититься и как идет борьба с ним в Китае. При этом тональность фильма была достаточно нейтральной: авторы стремились не напугать зрителя, а предупредить, непроверенные данные не попадали в эфир, либо же аудиторию четко ставили в известность, что это лишь слухи и домыслы, которые распространяются в обществе. 22 марта вышел второй фильм из этого цикла, в котором внимание переключилось уже на события в Европе, всеобщий локдаун и то, как с болезнью борются в России. В дальнейшем выходили и другие неигровые ленты, тематика которых так или иначе вращалась вокруг пандемии, разработки вакцин и работы городских служб в период локдауна. При этом фильмы балансировали между документалистикой и информационными жанрами.

Еще дальше в исследовании нового явления пошел телеканал «Россия-1». В начале апреля 2020 года в эфир выходит первая серия нового цикла Н. Аскер-заде «Опасный вирус». Лента стремится показать зрителю, «как идет борьба с пандемией в России, причем предлагает вниманию абсолютно уникальные кадры и интервью. Впервые зрители смогут увидеть, как создаются вакцины от COVID-19, и услышат комментарии специалистов, стоящих на передовой линии противостояния инфекции»[59]. Продолжения этого фильма составили целый сериал – три серии вышли в апреле 2020 года, в период локдауна, две – в мае, одна в сентябре, одна в октябре, две в декабре. И еще одна вышла уже через год, в декабре 2021-го. Они стали настоящей летописью борьбы с ковидом. Если в первой серии рассказывалось о самом коронавирусе, о мерах защиты и о разработке тест-систем, определявших его наличие, то последующие освещали такие темы, как создание и испытание вакцин, работа врачей «красных зон», экономические последствия ограничительных мер. При этом большее количество серий дает возможность глубже изучить вопрос. К примеру, в сериале Н. Аскер-заде серьезное внимание уделяется тому, как вакцину испытывают на подопытных животных, как их специально для этого

[59] Сайт платформы «Смотрим.ру // URL: https://smotrim.ru/brand/64900 (дата обращения: 05.01.2022).

выращивают, героями становятся и люди, участвующие в экспериментах. Обо всем этом в фильмах от Первого канала из-за сильно сжатого хронометража почти не говорят. К работе автор подходит с журналистской скрупулезностью, при этом фильмам не чужды образность и символизм, присущие авторскому документальному кино. К примеру, серия, посвященная вакцинам, заканчивается рукопожатием между переболевшим коронавирусом врачом и самой журналисткой – как символ того, что теперь на какое-то время они могут не бояться заразиться. Что примечательно, в Китае сериал завоевал премию «Золотая лента 2020», обогнав 80 проектов из 28 стран. Во время церемонии награждения автор выразила надежду, что «наши репортажи и фильмы помогли зрителям узнать больше про коронавирус, про то, как разрабатывается вакцина и, возможно, уберегли кого-то от этой заразы»[60]. А по данным газеты «Аргументы и факты», которая опирается на исследования «Mediascope Россия», первая серия цикла стала самой популярной среди документальных телевизионных фильмов 2020 года с охватом аудитории в 4,5%[61].

В целом же можно отметить, что сериал «России-1» выполняет диаметрально противоположную функцию, чем ленты «Звезды» или Рен-ТВ. Вместо нагнетания страха и паники в «Опасном вирусе» мы видим попытку успокоить общество, показать, что и врачи, и ученые, и руководство страны знают, что делают, и в силах справиться с пандемией. Непроверенные данные, слухи и домыслы отбраковываются, а вместо сторонних специалистов источниками информации в лентах «России-1» выступают признанные эксперты.

Нашлось место в федеральном эфире и зарубежным фильмам о коронавирусе. В марте 2020 года болезнь уже проникла к нам, однако мало кто с ней столкнулся, сведения были довольно скудные. Именно в этот момент на

---

[60] *Чернова Е.* Наиля Аскер-заде победила в престижном мировом конкурсе с фильмом о коронавирусе / Е. Чернова // Woman.ru. 2021. 8 апреля. URL: https://www.woman.ru/news/nailya-asker-zade-pobedila-v-prestizhnom-mirovom-konkurse-s-filmom-o-koronaviruse (дата обращения: 29.12.2021).

[61] Какие передачи были самыми популярными в 2020 году? // Аргументы и факты. 2020. 30 декабря. URL: https://aif.ru/culture/movie/koronavirus_i_tut_pervyy?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fsearch%3Ftext%3D (дата обращения: 03.01.2022).

«России-24» выходят ленты «Борьба с COVID-19» и «Стражи Уханя. 24 часа в Ухане» производства Китайской государственной телекомпании (CGTN). В лентах рассказывается о том, как огромный город борется за возвращение к нормальной жизни. Впоследствии на платформе «Смотрим.ру» (принадлежит ВГТРК) выходят ленты «Большая дезинфекция», «COVID-19: новая реальность», «Выход из карантина. Уругвай, Парагвай и другие», а также цикл «Неизвестный ковид», посвященный постковидному синдрому.

В то же время региональные телекомпании старались охватить те аспекты пандемии, которых не касалось федеральное вещание. Журналисты и документалисты по всей России рассказывали о героях-врачах и волонтерах, о том, как переживают общую беду их земляки. Осенью 2020 года Омская телевизионная компания выпустила фильм «Локдаун», в котором сосредоточилась на том, как всеобщая самоизоляция сказалась на людях искусства: как выживали в условиях остановки омские театры и музеи, как преодолевали страх и одиночество художники, музыканты и актеры. «Авторы картины ставили своей целью показать, как люди культурной индустрии, оказавшись в новых условиях, искали пути реализации, пытаясь оставаться творчески свободными»[62], – писали об этой картине омские журналисты. В то же время изменившиеся условия жизни и работы неожиданно открыли и новые инструменты для творчества. В фильме есть беседы с генеральным директором Государственного Эрмитажа Михаилом Пиотровским, музыкантом из ЮАР Арно Карстенсом, пианистом Даниилом Крамером и другими, снятые дистанционно. Интервью по видеосвязи, которые прежде считались моветоном, во всяком случаев для документалистов, стали признаком времени. Больше не нужно лететь в командировку в Москву или даже за границу, если с нужным человеком всегда можно связаться посредством Интернета.

Нельзя не отметить, что, чем глубже входил в нашу жизнь коронавирус, чем большее влияние оказывал на общество, тем более глубокими становились

[62] *Михайловская А.* Омичи сняли фильм с участием руководителей Эрмитажа и Пушкинского музея / А. Михайловская. // Омск. 2020. 17 октября. URL: https://omskzdes.ru/culture/72061.html (дата обращения: 08.01.2022).

документальные фильмы, посвященные ему. Потребность в информировании сменилась необходимостью рефлексии. А творческие поиски приводили документалистов к самым неожиданным решениям. К началу 2021 года едва ли кого-то можно было удивить фильмами о врачах, работающих в «красных зонах». А вот ленты о священниках, которые приходят туда, чтобы помочь больным, все еще могут заинтересовать зрителя («Люди будущего. Эпидемия. Священники» на телеканале «Спас»). А длительная жизнь с ковидом привела к появлению в обществе так называемого постковидного синдрома, изучением которого занялась екатеринбургская журналистка Е. А. Журавлева в своем фильме «Красная зона». Лента, снятая ГТРК «Урал», вышла в марте 2021 года на телеканалах «Россия-1» и Россия-24 («Местное время»). Автор задалась целью изучить психологические последствия самоизоляции и коронавируса – причем, как она сама утверждает, в то время об этом не говорили ни на федеральном, ни на региональном экранах. «Тогда люди думали о том, как бы не умереть, и не думали о том, чтобы будет дальше. Это сейчас мы уже выходим из пандемии, о психологическом здоровье заботятся, и в платных, и в государственных клиниках появились курсы реабилитации. Но тогда нет, тогда об этом мало кто задумывался»[63]. Ее героями стали пациенты, перенесшие болезнь – кто-то легко, кто-то с тяжелыми эмоциональными последствиями. Также в ленте собраны воспоминания и экспертные мнения врачей скорой помощи и «красной зоны», психотерапевтов. Герои рассуждают о том, чего они больше всего боялись, когда начался ковид, что помогает им продолжать борьбу, что мечтают сделать после того, как пандемия закончится. Раскрыть их переживания помогают разнообразные творческие приемы, в том числе и мультипликационные, органично встроенные в документальный материал. Сама автор отмечает, что она ввела их для того, чтобы разрядить обстановку: «Это немножко отражение, что все хорошо, и что-то хорошее, светлое остается, несмотря на то, что все, казалось бы, рушится»[64].

[63] Фрагмент личной беседы с Е. Журавлёвой.
[64] Там же.

Итак, можно отметить, что российская телевизионная документалистика достаточно быстро отреагировала на появление нового явления. Однако чем раньше авторы старались «поймать волну», тем более пустыми выходили их опусы. Так что первые ленты на эту тему, появившиеся в программе, смело можно назвать «суррогатами». Следом за ними появились документальные фильмы, в большей степени тяготевшие к журналистике, добросовестно выполнявшие информационную функцию. И лишь спустя полгода-год после начала пандемии увидели свет глубокие, склонные к рефлексии картины, а документалисты от общего перешли к частному. Глобальная тема коронавируса разветвилась на более мелкие, среди которых были различные аспекты самоизоляции и локдауна, исследование того, как в условиях пандемии живут и работают люди различных социальных слоев и профессий, и многое другое. В то же время нельзя не заметить, что именно в том, как различные телеканалы освещали пандемию, проявилась их программная политика.

Документальное кино, по мысли А. В. Титова, «в быстро меняющемся мире становится более оперативным», и если раньше режиссерам нужно было больше времени на то, чтобы среагировать на некое новое явление, то теперь авторы быстро подхватывают новые веяния. В целом оперативное реагирование документального кино на новые события и явления может свидетельствовать о некоем сближении документалистики с публицистикой и об изменении самой среды, в которой существует кинематограф. В динамично меняющемся мире у авторов уже порой нет времени на то, чтобы отстраниться, подождать, осмыслить явление – нужно информировать общество, а в перспективе и инициировать в нем диалог здесь и сейчас. Тем не менее в профессиональном сообществе бытует и такое мнение, что режиссерам не стоит пытаться поспеть за оперативностью журналистов, поскольку, как отметил исполнительный продюсер фестиваля документального кино «Россия» М. В. Костарев, «здесь (в документальном кино. – Прим. авт.) задача – именно

показать хронологию событий»[65], чтобы затем посмотреть на них со стороны и не спеша обдумать. Для нас также представляется очевидным, что глубокие картины, склонные к рефлексии и максимально отдаленные от текущей информационной повестки, всегда будут на голову превосходить то, что создается на злобу дня.

Как мы убедились, государство заинтересовано в документальном кино, которое будет отвечать его интересам и реализовывать функции информирования, просвещения, интегрирования и инициировать общественный диалог в обществе. Однако телеканалы, функционирующие в рамках рыночной экономики в условиях жесткой конкуренции между различными аудиовизуальными медиа, отдают предпочтение наиболее рейтинговым передачам – художественным фильмам и телесериалам, которые можно регулярно повторять, а также развлекательным шоу. Документальное кино, с его нацеленностью на просвещение, развитие художественно-эстетического вкуса зрителей, оказалось в менее выигрышной позиции, и ему приходится бороться за место в сетке вещания с более востребованным у зрителя контентом. Чрезвычайно важно, чтобы эту борьбу документальное кино выигрывало, а честные и искренние фильмы снимались не «в стол», не для элитарной публики кинофестивалей, а попадали на телевизионные экраны, где были бы доступны самой массовой аудитории.

1.2. Специфика документального телекино

Кино, телевидение и Интернет – три кита, на которых стоит современная экранная культура. К. Э. Разлогов определял ее как систему культуры, которая формируется и распространяется техническими средствами, в рамках которых основным носителем информации является экран[66]. Именно синтез техники и творчества, подчеркивает Н. Б. Кириллова, является отличительной чертой

[65] Фрагмент личной беседы с М. Костаревым.
[66] *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 5.

этого типа культуры[67]. По мере совершенствования технических артефактов, подчеркивает исследователь, экран постепенно эволюционировал, развивая возможности передачи изображения, а впоследствии и звука. Эпоха экранной культуры началась с кинопоказа на бульваре Капуцинов, когда публика впервые познакомилась с кинематографом. Реальность стало возможно запечатлеть в движении. Телевидение пошло еще дальше – обладая эффектом симультанности и способностью транслировать изображение в любую точку планеты, оно позволило зрителю увидеть мир, не выходя из дома. А Интернет расширил функционал экрана, дав человеку возможность найти любое произведение и посмотреть его неограниченное количество раз. Кроме того, благодаря глобальной сети значительно выросли коммуникативные возможности человека. По мнению Г. С. Прожико, экранная культура поначалу осознавалась лишь как кинокультура, и лишь к концу XX века она была переосмыслена как цепочка “воплощений” в теле-, видео-, компьютерном экране, связав тем самым человечество в единое информационное пространство[68].

И все это начиналось с киноэкрана, который, по мнению Г. М. Маклюэна, стал логичным продолжением развития письменной культуры. В своей книге «Понимание медиа: Внешние расширения человека» он писал, что «с точки зрения способности хранить информацию в доступной форме фильм находится вне конкуренции <…> до сих пор остается главным источником информации и соперничает в этом плане с книгой, технологию которой он во многом продолжил и во многом превзошел»[69]. Человек, воспитанный на книгопечатной культуре, по мнению исследователя, с готовностью принял кино, поскольку оно предлагало ему погрузиться в тот же мир грез, что и литература. Н. Б. Кириллова указывает на особую природу языка кинематографа, который

---

[67] *Кириллова Н. Б.* Экранная культура как конструкт «виртуальной реальности» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание, 2016. С. 12.

[68] *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе. / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. С. 7.

[69] *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. С. 332.

позволял не просто коммуницировать, но мог создавать образ и потому являлся подлинным искусством[70]. За свою более чем вековую историю кинематограф, развиваясь в техническом плане, обретая сначала звук, затем цвет и, наконец, объем, сохранил основные присущие ему черты. Они стали характерны для всех аудиовизуальных произведений, независимо от тех площадок и технических средств, которые их воспроизводят. А. С. Брейтман выделяет в качестве таких характеристик наличие экрана, на который проецируется изображение, а также аналогичность процессов создания художественных произведений, восприятия звукозрительных образов и анализа произведений экранных искусств, предполагающих комплексную оценку аудиовизуальных образов[71].

Заложив как минимум в техническом плане основы современной экранной культуры, кино определило ее облик и дальнейшее развитие. Г. С. Прожико писала, что все формы экранной культуры демонстрируют органичную преемственность друг друга, начиная с кино, благодаря которому у человечества выработался навык чтения экранного языка[72]. Для кино с самых первых его лет и доныне характерны особые условия восприятия зрителем, которые, ссылаясь на исследование Л. К. Козлова[73], описывает М. А. Мясникова. Во-первых, это *темнота кинозала*, обеспечивающая непрерывный характер просмотра, когда все внимание зрителя сосредоточено только на экране. Во-вторых, это *совместность просмотра*, которая способствует возникновению коллективной эмоции у аудитории. И, наконец, *большой экран*, позволяющий считывать изображение в мельчайших деталях. Развитие современных технологий привело к созданию IMAX-залов, в которых уже привычное 3D дополняется особой выпуклой формой и увеличенным

---

[70] *Кириллова Н. Б.* Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества : [учебное пособие]. Екатеринбург : Изд-во Урал. унта, 2013. С. 20

[71] *Брейтман А. С.* «Экран» как доминанта современной культуры: кино, телевидение, видео, компьютерная анимация. Казань: Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. № 3, 2019. С. 101.

[72] *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. С. 6.

[73] *Козлов Л. К.* Заметки об искусстве кинематографа и эстетике телевидения // Вопросы киноискусства. М. : Наука, 1976. Вып. 17. С. 43–78.

размером экрана, а также систем цифрового многоканального звука Dolby Digital, достигающим особой глубины за счет размещения колонок по всему периметру зала и специфического перераспределения аудиоканалов между ними. Все это позволяет зрителю еще глубже погрузиться в киномир. Кинорежиссер и исследователь документального кино К. А. Шергова указывает на то, что именно условия восприятия аудитории стали отличительными чертами кинопросмотров. Кинофильм зритель смотрит в обществе других людей, в темноте и тишине, его внимание целиком поглощено происходящим на экране. «Эта коллективность, добровольное подчинение установленным правилам (не шуметь, выключать мобильные телефоны и т.д.) невольно вызывает ассоциации с каким-то религиозным действом»[74]. При этом, указывает М. А. Мясникова, кино не устанавливает обратной связи с аудиторией, и это отличает его от театра, телевидения и, добавим, тем более Интернета. Продолжая эту мысль, исследователь отмечает, что у кино нет эффекта присутствия, характерного для голубого экрана, поэтому оно не создает образ настоящего, но фиксирует прошлое. Киновед и кинокритик В. П. Демин, развивая в своей статье мысль киноведа, В. Г. Кисунько, подчеркивает, что фильм, выходящий на телеэкране, в отличие от киноэкрана, выглядит документом, получая таким образом некое «добавочное измерение» и позволяя «освободиться от тягот сегодняшнего временного измерения, отключиться от него, погрузиться с головой в “художественное содержание” далекого фильма»[75]. Телеэкран же, по мнению исследователя, препятствует этому погружению, всячески подчеркивая историчность произведения. Телевидение, по М. А. Мясниковой, более драматично и потому ближе к театру, а кино – повествовательно и потому тяготеет к литературе. Как отмечал И. К. Беляев, «телевидение строится на движении в пространстве. Кино – в пространстве и во

[74] *Шергова К. А.* Природа ТВ как источник особенностей документального телефильма. М.: Вестник ВГИК, № 7. 2011. С. 104.

[75] Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сборник. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. С. 7–8.

времени»[76]. Кино, по словам исследователя, изображает *жизнь в развитии,* в то время как телевидение занимается *перемещением фактов* в пространстве. Кино строится на сюжете, телевидение – на композиции. Телевидение делается на «сегодня», кино – как бы навсегда. Телевидение – реально, кино – условно.

Именно поэтому и процесс телепросмотра аудиторией ощущается совсем иначе. В отличие от кино он стал домашней, а не публичной формой досуга. На смену большому экрану пришел малый, зрительный зал сменила гостиная. Типичный вечер перед «голубым экраном» профессор Э. Г. Багиров описывает так: «В комнате обычно горит свет, окружающие могут заниматься домашними делами, переговариваться. В общем, психологически телезритель не выключен из будней, его внимание не поглощено полностью жизнью на телеэкране. Поэтому в отличие от кинозрителя человеку перед телевизионным приемником ближе позиция наблюдателя»[77]. Происходящее на телевидении, по мысли исследователя, не оказывает того почти гипнотического воздействия, которое есть у кино. Тот самый элемент «сакральности» происходящего пропал, поскольку телевизор не требует от зрителя полной сосредоточенности внимания на нем. Исчезла темнота зала как обязательное условие, нет суггестии в прежнем понимании. В то же время Г. М. Маклюэн писал, что кинозритель сидит в психологическом одиночестве, подобно читателю книги, в отличие от телезрителя, которому «неприятно включать телевизор только для одного себя в комнате отеля или даже дома. Телевизионный мозаичный образ требует социального достраивания и диалога»[78]. Тем не менее сейчас этот психологический барьер зрителю удалось преодолеть и телепросмотр стал как семейным, так и индивидуальным видом досуга. Телевизор перестал быть точкой притяжения, вокруг которой собиралась вся семья, поскольку каждый ее член обзавелся собственным экраном – компьютера, смартфона, ноутбука.

---

[76] *Беляев И. К.* Спектакль документов: откровения телевидения. / Игорь Беляев. М. : Гелеос, 2005. С. 181.
[77] *Багиров Э. Г.* Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978. С. 46.
[78] *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. С. 332.

Малый экран диктовал и особые правила съемки. Разглядеть на общем плане, к примеру, людей в батальной сцене, снятой с высоты, не представлялось возможным, поэтому на телевидении стало больше средних и крупных планов, «говорящих голов». «Похож ли показываемый на малом экране фильм на его киноверсию? – пишет М. А. Мясникова. – Не совсем. Очевидны потери в характере восприятия и качестве. Вопрос соотношения репродукции и оригинала поднят давно. Потеря в деталях, цветовой и световой нюансировке в ТВ-проекции кинофильма констатирована…»[79]. Впрочем, для режиссеров, сменивших большой экран на малый, технические и творческие ограничения были компенсированы за счет новых прокатных возможностей. С. Г. Михайлова писала, что для большинства художественных лент демонстрация на телевидении позволила обрести долгожданного многомиллионного зрителя: «Да, происходит некоторая потеря и в масштабности, и в качестве изображения, но приобретается главное – зритель, для которого фильм сделан. И режиссеры теперь идут на потери ради такого приобретения»[80]. К тому же с годами качество телевизионного изображения растет, диагональ мониторов становится все шире, видео – четче, появился формат 3D. Развитие технологий позволило получить кадры высокой четкости, которые можно разглядеть в мельчайших деталях, поэтому часть существовавших прежде ограничений, связанных с качеством изображения, потеряли свою актуальность.

Тем не менее, приобретая все больше качеств, которые сближают телевидение с кинематографом и Интернетом, голубой экран с самых первых лет сохраняет свои собственные отличительные черты, ключевыми из которых В. С. Саппак называл импровизационность, документальность и интимность. М. А. Мясникова, ссылаясь на Э. Г. Багирова[81], добавляет к этому симультанность, экранность, программность, вездесущность и

[79] *Мясникова М. А.* Художественные программы на телевидении : Учеб. комплект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 30.

[80] Проблемы комплексного изучения киноискусства : сборник научных трудов. Ред. М. О. Гапанович, М.: ВГИК. С. 94.

[81] Багиров Э. Г. Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978. 151 с.

персонификацию[82]. Только телевидение может передавать событие в тот же самый момент, когда оно происходит. В эффекте присутствия, по мнению В. С. Саппака, и заключается сила телевидения. В то время как в кино исчез драматизм, ушло ощущение сиюминутности происходящего, «на телевидении – тут, что называется, нет обмана. И время сжато. И все передалось вам – риск, мужество, ожидание любых неожиданностей в любой момент...»[83]. Одновременно одни и те же эмоции испытывают зрители по всей стране или даже по всему миру. Суггестия, таким образом, исчезнув в прежнем виде, трансформировалась, вышла на совершенно иной уровень. Вместе с тем телевидение сделало и первые шаги к вовлечению зрителя в процесс создания контента. Участие обычных людей в съемках ток-шоу и ситкомов, звонки в студию в прямом эфире – все это стало привычным атрибутом многих телевизионных программ. Многие черты, такие как импровизация, приближенность к событию, простота изобразительных средств, «незаметная» камера, телевидение, по мнению Р. Д. Копыловой, переняло у документального кино эпохи итальянского неореализма: «когда телевидение, учась у кино, усваивало среди прочего методы и открытия неореализма, оно усваивало и собственные принципы телевизионного мышления, чтобы еще шире их распространить, обнародовать, сделать повседневностью художественного творчества»[84].

Но настоящая интерактивность началась с приходом Интернета. Экран стал еще меньше: если монитор компьютера можно сравнить по размеру с телевизором (с учетом разницы в расстоянии, на котором сидит зритель в том и в другом случае), то экран смартфона однозначно снизил выразительные возможности для создателей интернет-контента. При этом, отмечает кинорежиссер, сценарист и драматург Е. С. Трусевич, возник занятный

---

[82] *Мясникова М. А.* Практика профессионального медиаобразования : [учеб. пособие] / М. А. Мясникова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 177.
[83] *Саппак В.* Телевидение и мы: четыре беседы / Владимир Саппак. Москва : Аспект Пресс, 2007. URL : http://www.evartist.narod.ru/text12/86.htm (дата обращения:10.08.2022).
[84] Документализм и современное кино : сборник научных трудов. Ред. Е. Ю. Хваленская. Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1985. Изд. № 6 (142). С. 28.

парадокс: с одной стороны, зрителю становится доступен визуальный контент наивысшего качества (как кинозалы с форматами IMAX, так и домашние кинотеатры), с другой – большой популярностью пользуются видеоролики с низким качеством изображения, снятые любителями и выложенные в Интернет. Причину такой нетребовательности Трусевич видит в том, что зритель выступает потенциальным автором, который может запечатлеть действительность, не осмыслив ее. Этот глобальный процесс исследователь рассматривает в русле перехода от доминантного мимесиса, то есть простого копирования реальности, к традициям неоплатонизма – авторскому осмыслению действительности[85]. Но в XXI веке произошел обратный процесс: с появлением Интернета зрительское восприятие вернулось обратно к мимесису, поскольку, как считает автор, такое изображение намного легче поддается осмыслению. В этом Е. С. Трусевич видит деградацию, а не прогресс аудиовизуальной культуры. В то же время такая черта Интернета, как интерактивность, позволяет зрителю стать соавтором. Он может участвовать в создании проекта, предлагать свои идеи, вступать в диалог и полемику с автором и даже конкурировать с ним. Профессиональный контент в Интернете борется на равных с любительским, и порой последний побеждает.

Разумеется, ключевые особенности того или иного вида экрана, для которого снимается кино, определяют и внешний вид, и содержание самой ленты. К примеру, следует различать документальные картины, снятые для большого экрана (кинофильмы) и для малого (телефильмы). На первый взгляд, разница лишь в способе демонстрации, в том, для какого экрана изначально снималась лента (с учетом уже упомянутых выше особенностей, таких как крупность планов). Но различия на самом деле гораздо глубже. Телефильм, как определяет его С. А. Муратов – это фильм, в котором предусмотрен эффект включенности в телепрограмму, «его драматургия и поэтика обусловлены

[85] *Трусевич Е. С.* Неигровое кино в Интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия. М.: Вестник электронных и печатных СМИ, № 1(24), 2016. С. 103.

существованием в рамках программы, в потоке передач»[86]. Развивая его мысль, М. А. Мясникова пишет, что документальный телефильм – это не упрощенная версия кинофильма, их различие кроется как раз в существовании телефильма в эфире, в неоднократности показа, в подверженности влиянию окружающего контекста и условий восприятия. Кинокритик и сценарист В. В. Коршунов на вопрос, в чем отличие общеэкранного от телевизионного документального фильма, назвал в качестве основной характеристики последнего возможность «фонового просмотра». Поскольку, по его мнению, телевидение в большей степени стало продолжением не кино, а радио, многие зрители привыкли «слушать» телевизионные передачи, и это повлияло на структурные особенности телевизионных документальных лент. В кино основой остается изображение, а текст выполняет служебную функцию, включаясь в повествование там, где без него не обойтись, но на телевидении все обстоит иначе: «опора на текст, изображение несет служебную функцию, часто иллюстративную»[87]. Также, подчеркивает исследователь, немалую роль в построении сюжета малоэкранного документального кино играет реклама, за счет которой и живет телевидение. Сценарист и режиссер обязаны учитывать перерывы на рекламную паузу и выстраивать структуру фильма, исходя из их наличия: «я, как сценарист телевизионного документального фильма, знаю, что будет рекламная точка, рекламная пауза, мы выставляем эту рекламную точку, и, значит, у меня должны быть сгущены краски, должен быть повешен крючок, чтобы зритель после рекламы вернулся»[88]. Эти же особенности выделяет в качестве основных и уральский режиссер-документалист А. В. Титов, подчеркивая также максимальную доступность информации и динамику в телевизионных лентах, «чтоб последнему на парте было понятно; чаще всего это более динамичная картинка без таких вдумчивых пауз, которые любят

[86] Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.09.2020)
[87] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.
[88] Там же.

классические документалисты»[89]. При этом подобное «упрощение» по сравнению с кинофильмом, уверен режиссер, вовсе не говорит о вторичности телевизионного документального фильма. В качестве сравнения он приводит литературные жанры: «есть роман, есть очерк – что хуже, что лучше?»[90]. Но роман, заключает он, не смогут напечатать в газете в силу ее технических возможностей, и то же самое происходит с документальным кино на телевидении.

В то же время ряд документалистов, например, уральский режиссер Г. А. Негашев, видит главной отличительной чертой телевидения форматность, которая не самым положительным образом влияет на качество фильмов: «Допустим, синхронное интервью должно быть столько секунд, а не столько... Я не работаю в телевизионном кино, хотя посвятил ему 16 лет своей жизни. Но в ту пору телевизионное кино никаких стандартов и форматов не имело, оно исходило только из принципов художественности. Сейчас все поменялось»[91]. Из этого можно было бы сделать вывод, что телевизионное документальное кино, по мысли режиссера, тождественно форматному, конвейерному, в то время как подлинное искусство возможно только на большом экране. Однако не случайно в последние годы на открытом фестивале документального кино «Россия» в Екатеринбурге, директором которого он является, общеэкранное и телевизионное кино разделили на две различные категории. Это дает возможность, с одной стороны, показать зрителям лучшие ленты, независимо от того, снимались ли они для кино- или телеэкрана, а с другой – обсуждать вопросы, касающиеся качества этих фильмов. Тем не менее исключения, по мнению многих исследователей и критиков, лишь подтверждают правило.

Подытоживая все вышесказанное, мы можем выделить в качестве отличительных особенностей телевизионного документального фильма:

- Включенность в телепрограмму и ее контекст.

---

[89] Фрагмент личной беседы с А. Титовым.
[90] Там же.
[91] Документализм и современное кино: сборник научных трудов. Ред. Е. Ю. Хваленская. Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1985. Изд. № 6 (142). С. 148.

- Неоднократность показа.
- Возможность фонового просмотра.
- Построение структуры с учетом перерыва на рекламу.
- Склонность к форматности, конвейерности.

При этом сами по себе эти критерии еще не характеризуют телевизионный документальный фильм с точки зрения его качества и эстетической ценности, поскольку соответствовать им (за исключением разве что последнего пункта) могут как достойные, авторские работы, так и шаблонные ленты-«суррогаты», речь о которых пойдет ниже. Тем не менее различия между общеэкранными и телевизионными документальными фильмами настолько существенны, что организаторы открытого фестиваля документального кино «Россия» приняли решение разделить конкурсную программу на две части как раз по этому принципу. Более того – для зрителей каждой из этих программ создали особые условия для просмотра: в то время как общеэкранное кино смотрят в Большом зале екатеринбургского Дома кино, телевизионный показ проходит то в кафе на больших ТВ-экранах, то в библиотечном центре. Исполнительный продюсер фестиваля М. В. Костарев говорит, что организаторы ставили задачей воссоздать атмосферу домашнего уюта, чтобы максимально приблизить ощущения от просмотра телевизионных фильмов к тем, что испытывает зритель, когда включает голубой экран у себя дома[92].

Таким образом, каждый последующий вид экранных искусств эволюционировал из предыдущих, естественным путем наследуя их лучшие черты и стараясь устранить недостатки, усовершенствовать их слабые стороны. Хотя до конца вытеснить предшественников не удалось, поскольку, улучшая тот или иной технический, бытовой аспект, новые платформы неизбежно теряли в чем-то другом. Тем не менее направление их развития показывает, что каждое последующее средство массовой коммуникации вбирает в себя ключевые черты предыдущих, оттягивая на себя значительную часть аудитории. Телевидение смогло войти в каждый дом и стало доступным

[92] Фрагмент личной беседы с М. Костаревым.

круглосуточно, но потеряло те суггестивные черты, которые были присущи кинозалу, когда в темноте и под влиянием большого экрана собравшиеся перед ним зрители вместе переживали одни и те же эмоции. Поэтому люди по-прежнему ходят в кинотеатры на премьеры значимых для них фильмов, а остальное смотрят по телевизору или в Интернете. В свою очередь, появление и развитие глобальной паутины, видеохостингов, социальных сетей, с одной стороны, подарило обществу почти безграничные возможности и в каком-то смысле даже его сплотило, сформировав «новую коллективность». В отличие от социума 1990-х люди почувствовали себя в Интернете большой семьей, где каждый смог найти себе единомышленников, и, в отличие от поколения телевидения, поколение Z привыкло к интерактивной среде. Но и тут, превзойдя телевидение, Интернет не смог целиком вытеснить его из нашей жизни. Люди по-прежнему смотрят по телевизору трансляции спортивных матчей и парадов, новости, сериалы. Со временем эти же функции взял на себя Интернет, но на телевидении появились кабельные узкоспециализированные (так называемые нишевые) каналы. Наконец, крупные кинокомпании создали стриминговые сервисы, стараясь охватить ту долю зрителей, которые предпочитают фильмам сериалы. Все это говорит о стремительном развитии средств массовой коммуникации в глобальном обществе, их взаимопроникновении друг в друга, взаимодополнении и конкуренции между собой.

1.3. Разновидности теледокументалистики

1.3.1. Авторское телекино

Одним из основных аспектов, который нас интересует при рассмотрении документального телевизионного фильма, является критерий его *качества*. Разумеется, величина эта сугубо субъективная и зависит от восприятия каждого конкретного зрителя. Тем не менее теорией и практикой кинематографа выработаны вполне конкретные характеристики, позволяющие выделить *авторское* документальное кино и противопоставить его массовому, которое

снимают (а порой и просто монтируют из готового архивного материала) в режиме конвейера. А поскольку и то, и другое кино в телепрограмме обозначается равным образом как документальное, принципиально важно дифференцировать эти два вида фильмов, выделив ключевые черты тех и других.

Следует оговориться, что единства между теоретиками и практиками в понимании критерия «авторского» нет. Более того: ряд исследователей и вовсе разграничивают понятия «авторская документалистика» и «телевизионная документалистика», как это делает, к примеру, А. В. Степанян. По его мнению, первому «свойственен многослойный киноязык, представляющий собой сложно сконструированную систему звукозрительных средств выразительности, знаков, образов, кодов, монтажа и семантических взаимосвязей между ними»[93]. Этот язык, добавляет он, существенно сужает целевую аудиторию. А в том, что касается специфики телевизионных фильмов, исследователь созвучен с тем, о чем мы уже писали выше. Тем не менее в этой классификации, очевидно, заложено некое противопоставление, предполагающее, что телевизионное документальное кино априори не может быть авторским. Критерий интеллектуального, многосмыслового фильма вовсе не сводится к наличию или отсутствию закадрового комментария, включению синхронов в привычном для телевидения формате «говорящих голов» и другим характерным для голубого экрана элементам. Работы Л. Г. Парфенова, К. В. Гордеевой, А. В. Титова и многих других режиссеров-документалистов, в которых авторское повествование в кадре и за кадром является важным, а в каких-то случаях и ключевым элементом их фильмов, вряд ли можно упрекнуть в отсутствии авторского начала. Поэтому более корректно будет придерживаться иных критериев, напрямую влияющих на зрительское восприятие лент. Мы выделим **авторское** кино, как снятое для большого экрана и впоследствии показанное по телевидению, так и специально созданное для

[93] *Степанян А. В.* Киноязык телевидения: особенности восприятия // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 9 (48). С. 45.

малого экрана, и попытаемся противопоставить его конвейерным фильмам, рассчитанным на массового, непритязательного зрителя, являющимися продуктом исключительно развлекательным и не выполняющим ни эстетической, ни просветительской функции.

Прежде всего, термин «авторское кино» не следует дефинировать как кино, у которого есть конкретный автор, поскольку, как указывает А. А. Пронин, определенное авторское начало присутствует у любого произведения. Очевидно, что определение того или иного произведения искусства в качестве авторского означает присутствие у него неких специфических черт, особую степень творческого начала, индивидуализации, отпечаток личности творца. Также кино не делает авторским физическое присутствие журналиста, режиссера или ведущего в кадре, как отметила А. В. Трухина. В своей монографии «Наша жизнь – это поезд…» она пишет о том, что понятие «авторское» в последнее время перестало обозначать глубоко концептуальное или поэтическое произведение. Сейчас оно гораздо шире и включает авторское самовыражение через образное начало, извлекаемое непосредственно из жизненного материала[94]. При этом, добавляет исследователь, важен вопрос о подлинности снимаемого. Споры о том, как достичь максимальной достоверности в отображении реальности, шли с самого зарождения кинематографа. Потому и о степени участия автора в работе над неигровым кино написано немало. Еще на заре истории «великого немого» ряд документалистов, которые придерживались ЛЕФовской программы, отстаивали полное невмешательство человека в его произведение, считая, что «жизнь как она есть» на экране должна предстать в первозданном виде, без следов авторского влияния. «В поисках искусства совершенно нового, не имеющего никакой связи с предшествующими его формами, сторонники “факта”

[94] *Трухина, А. В.* «Наша жизнь – это поезд…»: про авторов и героев документального кино: моногр. / А. В. Трухина; науч. ред. Л. Е. Петрова. Екатеринбург : Екатеринбургская академия современного искусства, 2020. С. 96.

категорически отрицали творческую индивидуальность художника»[95], – писала Г. С. Прожико. Похожих взглядов придерживался и Дзига Вертов. Однако уже их современники указывали тому же Вертову на противоречивость его позиции, подчеркивая, что провозглашаемая им киновещь не является простой визуальной копией реальной вещи, поскольку «уже пафос “выявления” предполагает достаточно активную роль “киноглаза”»[96]. Этой точки зрения придерживались не только кинематографисты. Так, литературовед, культуролог и семиотик Ю. М. Лотман подчеркивал, что цель искусства – не просто отобразить объект, а сделать его носителем значения[97]. И хотя Дзига Вертов и его последователи постулировали документальное кино как новое, советское искусство, в противовес старому, буржуазному, оно многое унаследовало от предшественников. С. В. Дробашенко вообще склонялся к тому, что документальный фильм занимает промежуточное место между наукой и искусством, исследуя «сущностные закономерности сложившейся общественно-политической ситуации, ее этической структуры и роли личности в этих процессах»[98], переняв личностное выражение любой описываемой проблемы от искусства и объективную достоверность аргументации – от науки. При этом, несмотря на близость к кинопублицистике, документальное кино не тождественно ей, а является авторским размышлением посредством документа. Исследователь подчеркивал, что отснятый материал эстетически нейтрален, хоть он и способен заострить внимание на том или ином свойстве реальности или сути явления. Той самой киновещью он становится в совокупности с другими изображениями, включаясь в структуру, сформированную для реализации замысла режиссера[99]. Тогда набор кадров превращается в произведение искусства.

---

[95] *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. С. 122.
[96] *Щербенок А.* Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. № 1, 2012. С. 81.
[97] *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 8.
[98] *Дробашенко С. В.* Феномен достоверности : очерки теории документального фильма. М.: Изд-во «Наука», 1972. С. 21.
[99] Там же, с. 93.

Справедливости ради заметим, что проблема авторского вмешательства в документ, которая так волновала «ЛЕФовцев», возникла не на пустом месте. Преподаватель ВГИКа И. И. Стреков утверждал, что она оказалась заложена в самой природе неигрового кинематографа. Он писал, что режиссер несет в свое произведение собственный мир образов, отношение к жизни, которое пронизывает всю художественную ткань ленты, и документалист выявляется в ленте через собственный неповторимый стиль повествования и поэтику[100]. Исследователь отмечал два противоположных подхода к позиции автора в документалистике, которые определили все дальнейшее развитие кинематографа. Первый характеризуется стремлением создателя ленты вторгнуться в жизнь и повлиять на нее, продемонстрировать свое мнение и вызвать отклик в обществе. При втором постулируется полное невмешательство художника в жизнь, стремление исключить личность автора из творческого процесса, чтобы добиться максимальной объективности, подлинности изображения[101]. Однако простая, машинальная фиксация жизни на пленку не прижилась ни в документальном кино, ни в кинопублицистике, заметил И. И. Стреков; эти разновидности экранного искусства выбрали образную природу и расширение возможностей создания художественного образа, и при этом «конкретная общественно-историческая правда документального факта не разрушалась, а освещалась авторским отношением!»[102]. Ярко выраженное авторское начало, по мнению В. И. Немировского, стало характерной чертой лучших документальных фильмов, поскольку его смыслом была не имитация зрения, которым обладает человек, а проникновение в суть явления или человеческого характера[103]. Яркий, емкий образ помогает документалисту выразить свою идею точнее всяких слов. Режиссер Алексей Погребной, рассказывая в интервью о своем

---

[100] *Стреков И.* Автор и документальный фильм. М.: ВГИК, 1967. С. 2.

[101] Там же, с. 4.

[102] Там же, с. 37.

[103] *Немировский В. И.* Художественная, эстетическая, визуальная достоверность в современном авторском документальном кино. Вестник Приднестровского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 1 (52), 2016. С. 149.

фильме «Извините, что живу» о женщине-инвалиде, признался, как к нему пришел самый запоминающийся образ этой ленты. В своей героине он увидел бабочку, которая не может летать: «Когда я пришел в ее дом, а она живет в деревне, я увидел, как под окнами летают бабочки. А одна села на ее фотографию, сложив крылышки. О таком зрительном образе я даже не мечтал»[104]. При этом документальное кино не перестает быть тем, что Дзига Вертов называл «жизнью как она есть», просто достоверность визуальной реальности зависит от целого комплекса факторов: «от подлинности изобразительного ряда, степени творческой откровенности в кадре, авторской самоидентификации, разнообразия техник съемки, уровня фиксации и отбора отснятого материала, тенденций и разновидности документального жанра»[105].

Порой автор и вовсе может создать свое собственное произведение из фрагментов чужого, иначе расставив смысловые акценты, вложив иную идею, нарисовав новый образ. Так, к примеру, неоднократно делал С. В. Лозница. Из четырех часов кинохроники блокадного Ленинграда он смонтировал собственную часовую ленту, названную «Блокада», добавив к изначальному материалу лишь шумы. Ни музыки, ни закадрового авторского повествования, ни комментариев очевидцев и экспертов в фильме нет. Автор стремился как можно меньше воздействовать на материал, с которым работал. «Сергей Лозница, − объясняет кинокритик Е. М. Стишова в журнале «Искусство кино», − использовал весьма ценимую им возможность максимального невмешательства в материал, на сей раз не им снятый, и предельного дистанцирования от персонажей, попавших в кадр. Здесь он едва ли не на равных со зрителем, с той лишь разницей, что как режиссер он возложил на

[104] *Климычева Ю.* Алексей Погребной: «Кино должно давать надежду» // Амурская правда. 2007. 4 октября. URL: https://ampravda.ru/2007/10/04/02047.html (дата обращения: 10.02.2022).
[105] *Немировский В. И.* Художественная, эстетическая, визуальная достоверность в современном авторском документальном кино. Вестник Приднестровского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 1 (52), 2016. С. 149.

себя обязанности отбора»[106]. А спустя тринадцать лет, в 2018-м, Лозница выпустил фильм «Процесс» о так называемом деле «Промпартии» − первом публичном показательном процессе 1930-х. В нем он пошел еще дальше: если «Блокада» строилась на кадрах кинохроники, авторство которых уже едва ли возможно установить, то «Процесс» был своеобразной интерпретацией полнометражного хроникального фильма «13 дней (Процесс по делу «Промпартии»)», созданного документалистами «Союзкинохроники» под руководством режиссера Якова Посельского. Лозница снова перемонтировал материал, добавив от себя новое название, архивные виды старой Москвы и титры в финале, указывающие на судьбу участников процесса. Ряд критиков не одобрили такую работу, в то время как другие, в числе которых был автор журнала «Искусство кино» Антон Долин, посчитали решение режиссера заслуживающим внимания. По мнению Долина, лента Якова Посельского представляла собой пропагандистскую хронику, в то время как Лозница сделал из того же материала подлинное произведение искусства. «Лозница делает то, чего не сделал (и не пытался) Посельский: он выбрал темой своего невидимого исследования главную материю кинематографа – время, – писал Долин. – Это и время действия процесса – монотонное, тягучее, по-кафкиански нескончаемое, делающее просмотр “скучным”; напротив, монтаж Посельского динамичен, схематичен и энергичен, насколько это возможно» [107]. Историческая дистанция, продолжает критик, позволяет отстраниться от представленных на экране событий, которые при Посельском выглядели скорее как свежие новости. Таким образом время выступает соавтором режиссера. В этом – еще одна характерная особенность документалистики, отличающая ее от публицистики и журналистики. Порой действительно нужно, чтобы прошло время, чтобы можно было взглянуть на события под другим углом, дать волю рефлексии.

В то же время, по наблюдению А. В. Трухиной, тенденции в документальном кино цикличны, и в начале нового тысячелетия на первый

---

[106] *Стишова Е.* Возвращение опыта. «Блокада», режиссер Сергей Лозница. // Искусство кино. 2006. № 5, май. URL : http://kinoart.ru/archive/2006/05/n5-article6 (дата обращения: 25.05.2016).

[107] *Долин А*. Старый новый год. М. : Искусство кино ½, 2019. С. 6.

план вновь, как и во времена киноков, выдвинулась «жизнь как она есть», идея подлинности как детального, максимально полного высказывания. Однако, продолжает автор, «в документалистику возвращается понимание важной роли драматургии, осмысления будущего произведения еще до начала съемок, а также роли автора как творца особого экранного мира»[108], а первостепенной авторской заботой по-прежнему остается его герой. Режиссер А. В. Титов заявляет, что главным критерием, позволяющим отличить авторское кино, является проживание, «все со словом «со-»: со-причастие, со-вовлеченность, со-эмоции. Если эта эмоция высекается, если ты пережил с человеком какую-то часть его жизни, он стал тебе по тем или иным причинам значимым, близким – вот если ты включил это «со-», значит, продукт качественный, который не предполагает конвейера»[109]. Причем этот негласный закон, по его мнению, работает даже в том случае, если автор лично не знаком со своим героем – ведь порой их могут разделять столетия.

Наконец, важным вопросом остается и то, можно ли типизировать различные авторские позиции, разделить их на некие группы в зависимости от степени их участия в картине. А. А. Пронин в своей книге «Mass-doc: презумпция нарративности», ссылаясь на нарратологов постструктуралистского направления, выделяет три типа авторов: реального, абстрактного и фиктивного. Если реальный автор – дефиниция, не требующая пояснения, то фигура абстрактного, по мнению исследователя, для документального кино едва ли применима, поскольку она являет собой воплощение сути произведения, которая передается через сложный комплекс речевых структур персонажей, рассказа повествователя и иных нарративных компонентов. В публицистическом произведении такой образ будет гораздо ближе к реальному автору, чем в игровом кино, поэтому Пронин предлагает для большей точности называть такого автора «подразумеваемым», поскольку именно его создает в

---

[108] *Трухина А. В.* «Наша жизнь – это поезд…»: про авторов и героев документального кино: моногр. / А. В. Трухина; науч. ред. Л. Е. Петрова. Екатеринбург : Екатеринбургская академия современного искусства, 2020. С. 160.

[109] Фрагмент личной беседы с А. Титовым.

голове зритель, рисуя для себя «образ Парфенова» или «образ Мамонтова», отличный от реальных людей. При этом сам Парфенов «создает своего экранного “двойника”, не совпадающего с его “истинным” обликом, в известной степени вымышленного, скорректированного до желаемых параметров им самим (с участием продюсеров, поклонников, близкого окружения и т.д.)»[110]. Наконец, фиктивным автором обычно выступает приглашенная звезда: актер, телеведущий, который не является создателем ленты, а лишь снимается в стендапах или выполняет другие псевдоавторские функции, в то время как истинный автор остается за кадром. Такой подход можно увидеть, к примеру, в цикле «Следствие вели…» (Леонид Каневский) или многосерийном фильме «Страстная неделя с Андреем Мерзликиным», в котором известный актер, чье имя даже вынесли в заголовок, выступает ведущим, в то время как подлинными авторами являются режиссер-постановщик Айк Мкртчян, сценарист Леонид Николаенко, продюсер Борис Корчевников, а правообладателем значится Фонд православного телевидения. Очевидно, что в этом случае трудно определить того самого единственного и главного автора, чья идея является двигателем всего творческого процесса. Однако многие исследователи, к примеру А. А. Пронин или М. А. Мясникова, отмечают наличие в кинематографе явления коллективного авторства, когда свой вклад в создание ленты (и, соответственно, свое творческое начало) вносят режиссер, продюсер, сценарист, оператор и т.д. При этом определить степень влияния каждого из них на конечный результат довольно сложно, а отсутствие яркого лидера с единой, цельной идеей может негативно сказаться на качестве ленты, уводя ее от самобытного авторского высказывания в сторону массового продукта с набором клише, рассчитанного на невзыскательную аудиторию.

Чтобы понять, что на практике отличает подлинные авторские документальные ленты от продукции для массового зрителя, мы рассмотрим несколько фильмов с точки зрения заложенной в них *идеи*, визуального и

[110] *Пронин А. А.* Mass-док: презумпция нарративности. СПб. : Петрополис, 2017. С. 97.

текстуального *образа*, *структуры повествования*, присутствия или отсутствия *автора* – реального или фиктивного, наличия и состава *героев*, а также *видеоряда, музыки* и *специальных эффектов*, используемых при монтаже, которые помогают создать особую аудиовизуальную форму произведения. Все эти элементы должны помочь понять, за счет чего рождается экранный язык, присущий автору, и как он работает на создание нужного образа. Эмпирическим материалом для анализа будут служить телефильмы, вышедшие в эфир российских телеканалов с 2019 по 2022 год: «Человек неунывающий» режиссера Андрея Кончаловского, «Агафья» Павла Селина, «Одна дома. Последняя из Лыковых» Дениса Терехова и Кирилла Борисова, «Радов» режиссера Ирины Васильевой, «Идущие в огонь» Алены Смирновой и «Дальстрой. Линия фронта» Анастасии Якубек. Будучи разноплановыми с точки зрения тем и жанров, эти ленты удостоены участия (а некоторые – и победы) в конкурсной программе фестиваля документального кино «Россия» в разные годы, что свидетельствует о высокой планке качества.

Так, документальная лента Андрея Кончаловского «Человек неунывающий» предлагает своим героям и вместе с ними зрителям поразмышлять над комплексом вечных проблем: в чем смысл жизни, возможна ли абсолютная свобода, есть ли Бог, нужна ли России демократия и чем русские отличаются от других народов. Ответить на эти вопросы пытаются разные герои. Мы видим большую христианскую семью, педиатра, молодого учителя, приехавшего на работу в свою первую школу, пожилого фермера, деловитого авиаконструктора и т.д. Всех их объединяет то, что живут они в глубинке. В интервью и на пресс-показах автор и не скрывал, что лента снималась во многом для столичного жителя, чтобы тот хоть ненадолго вырвался за пределы МКАД: «Страна же большая. Мы же варимся в московском бульоне»[111], – сказал Андрей Кончаловский в рамках документальной секции 42-го Московского международного кинофестиваля. Авторское присутствие в ленте

[111] *Ентякова А*. «Человек неунывающий»: о живущих надеждой. // КиноРепортер. 2020. 5 октября. URL: https://kinoreporter.ru/chelovek-neunyvajushhij-o-zhivushhih-nadezhdoj (дата обращения: 31.08.2022).

не ощущается: закадрового текста нет, в кадре он также не появляется. Однако творческое начало режиссера проявляется в подборе героев и работе с ними. Остросоциальная повестка, рефлексия о судьбе страны – все это здесь присутствует фоном, но на первый план выступают конкретные люди с их судьбами, и кинокритик Анна Ентякова отмечает, что такой подход не позволяет говорить ни об обобщениях (несмотря на наглядность образов, представленных в картине), ни о фальши. Более того, пишет она, «периодически документальный налет практически полностью исчезает, и “Человек неунывающий” производит впечатление художественного фильма – играет свою роль и мастерство оператора, и отсутствие закадровой речи, обычно убивающей всю жизнь в кадре, и прямодушие людей, оказавшихся перед камерой»[112]. В ленте видна грамотная операторская работа, присутствуют выразительные приемы, которые создаются путем выстраивания определенной последовательности сцен. К примеру, молодой учитель Николай Панюшев, рассуждая о патриотизме, говорит, что герб и гимн страны не играют большой роли в его жизни, после чего мы видим школьную линейку, на которой звучит российский гимн. Смысл авторского высказывания при этом остается неявным: спорит ли он таким образом со своим героем или помогает ему донести мысль? Все это, на наш взгляд, позволяет отнести ленту Андрея Кончаловского к разряду авторских, что подтверждает также и ее успешная прокатная судьба: фильм не только транслировали на телеканале «Россия-1», но и показывали на кинофестивалях.

В отличие от фильма Кончаловского, который пытается ответить на вечные вопросы устами нескольких персонажей, фильмы Павла Селина «Агафья» и Дениса Терехова «Одна дома. Последняя из Лыковых» строят повествование вокруг одной главной героини – Агафьи Лыковой, отшельницы из семьи старообрядцев, которая живет в глухой тайге в Хакасском заповеднике. При этом авторов волнуют те же проблемы: место человека в мире, существование Бога, тема одиночества и жизнь индивида вне социума и

[112] Там же.

т.д. Мы рассмотрим оба этих фильма, потому что, закладывая в них схожие идеи, авторы тем не менее придерживаются совершенно разных подходов как в нарративной составляющей, так и в работе с героями. Стилистика, структура, степень участия авторов в повествовательном процессе – все эти элементы в лентах разительно отличаются. Так, в картине Павла Селина автор сознательно самоустраняется из повествования, мы не слышим его и не видим в кадре. Вместо него героями наравне с Агафьей выступают студенты, которые отправились в экспедицию, чтобы доставить отшельнице продукты и помочь ей по хозяйству. Весь фильм разбит на главы, а сюжет строится в хронологическом порядке: отправка в экспедицию, полет и неудачное приземление, первое знакомство с Агафьей и ее бытом, а затем постепенное углубление в историю ее семьи и ее биографию. Многие аспекты ее жизни мы видим и воспринимаем глазами волонтеров, которые, как и зрители, гости в этих землях. Автор здесь словно и не нужен. Журналист и редактор «Литературной газеты» Александр Кондрашов считает, что эта картина – не столько про саму Агафью, сколько про студентов, которые прибыли к ней на помощь, и именно это отличает данную ленту про семью Лыковых от всех других, снятых прежде. Отшельница характеризуется так: «Оказывается, она способна дать верующим горожанам что-то такое, чего уже нет в миру. Лица приехавших к Агафье мужчин и женщин, когда они говорили о ней, светлели и превращались в лики <…> Она навестившим ее людям и нам, пресыщенным зрителям, нужна больше, чем мы ей»[113]. При этом привычных синхронов с героиней в фильме нет. Образ Агафьи Карповны раскрывается через рассказы о ней и ее беседы с другими людьми. Неповторимую атмосферу создают и видеоряд вкупе со звуковым оформлением. При этом спецэффекты и цветокоррекция в фильме незаметны: автор стремится передать красоту кадра в его первозданном виде. В целом создается ощущение, что о героине зритель узнает многое и в то же время не знает ничего, но при этом Агафье удается

[113] *Кондрашов А.* Лица и лики. // Литературная газета. 2021. № 43. 27 октября. URL: https://lgz.ru/article/43-6806-27-10-2021/litsa-i-liki/ (дата обращения: 1.08.2022).

расположить аудиторию к себе. Ее образ – яркий, вопреки скромности самой героини, неординарный и очень редкий для современного телевидения, как и часовой хронометраж самого фильма.

Иной авторский подход мы видим в ленте «Одна дома. Последняя из Лыковых», снятой в 2019 году для телеканала МИР ведущим Денисом Тереховым и режиссером-постановщиком Кириллом Борисовым. Идея перекликается с задумкой вышедшего годом позже фильма Павла Селина: «Кино – это было, конечно, об одиночестве, религиозный контекст появился уже после того, как мы там оказались. Фильм должен был быть о каждом из нас, мы многое не замечаем, гонимся за удовольствиями, бытовыми удобствами»[114]. В то же время, если в ленте Селина героями был студенческий коллектив, то в фильме «Одна дома. Последняя из Лыковых» активным действующим лицом повествования становится Денис Терехов. Он разговаривает со зрителем за кадром и появляется вживую в нескольких сценах, общаясь при этом с героиней, а не со зрителем в формате журналистского стендапа. Это помогает уйти от прямолинейности, зритель может ощутить себя полноправным участником событий, а не просто реципиентом, которому транслируют сообщение. Его постепенно погружают в повествование: в самом начале он слышит отрывок из повести журналиста Василия Пескова «Таежный тупик», которая впервые познакомила публику с Лыковыми. В дальнейшем фрагменты этой книги будут звучать на протяжении всего фильма, задавая тон повествованию. Оно отчасти напоминает сказку, автор словно беседует со зрителем: «Пожалуйста, закройте глаза! Ну правда! Я скажу, когда можно будет открывать. Двадцать секунд на экране будет просто черное поле, вы точно ничего не пропустите». В это время экран действительно гаснет. Играет спокойная музыка, автор вербально рисует картину вечерней тайги, играя на контрастах: в цивилизации вечером можно открыть ноутбук или включить

[114] Режиссер Кирилл Борисов представил фильм об отшельнице Агафье Лыковой. // ТАСС. 2019. 13 ноября. URL : https://tass.ru/kultura/7111129?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru (дата обращения: 07.08.2022).

телевизор, но в таежной глуши – беспросветная мгла. Из развлечений – только звездное небо над головой. Затем на несколько секунд замолкает и автор. «Все, открывайте!» – повелевает вдруг ведущий, и музыка мгновенно сменяется на динамичную, мажорную, из темноты появляется залитая солнцем таежная долина. Манера рассказа непринужденная, практически разговорная, доверительная, без холодности и официоза информационной журналистики. Постепенно нас знакомят с Агафьей, она исповедует свою веру, доверительно рассказывает о так и не сложившейся семейной жизни. Автор часто играет с образами, не только визуальными, но и словесными, благодаря чему лента получается яркой и самобытной: «Кажется, она знает что-то, о чем нам всем еще не пришло время знать. У нее свое отношение со временем. Она распоряжается им играючи. Время капает из лейки на грядки, время струится из козьих сосцов в ведро, оно шумит по камням таежной реки». Видеоряд и музыка гармонично сочетаются друг с другом. Яркие, красивые пейзажи дополняет спокойная, расслабляющая мелодия. А, к примеру, когда автор пытается передать эмоции родителей Агафьи, бежавших в тайгу от преследования, музыка сменяется на тревожную, камера снимает словно от лица бегущего по ночному лесу испуганного человека. Автор не боится использовать смысловые паузы, давать зрителю передохнуть, побыть наедине со своими мыслями и просто полюбоваться красивыми пейзажами, что нехарактерно для вечно спешащего телевидения.

Когда речь идет об авторском кино, талантливый документалист способен создать образ из, казалось бы, совершенно обычных хроникальных кадров, и раскрыть героя, даже если он уже ушел из жизни. В фильме Ирины Васильевой «Радов» перед зрителем предстает журналист и продюсер Александр Радов – таким, каким его запомнили друзья, коллеги и сама супруга, которая и стала автором ленты. В аннотации значится, что фильм получился многоголосый и причудливо оркестрованный, «но с другой стороны – это всего лишь пронзительно простой монолог-прощание с любимым известного драматурга и

режиссера Ирины Васильевой»[115]. Ее человеческим отношением, эмоциями, творческой энергией пропитана вся ткань произведения, благодаря чему оно и становится глубоко авторским, в отличие от шаблонных киноподелок про ушедших из жизни знаменитостей, которые обычно ставят в эфир в дни их рождения или годовщины смерти. Здесь выделяются длинные кадры, которые обычно не поощряются на телевидении. Васильева избегает прямолинейного хронологического повествования, ее нарративный стиль больше похож на рассказ обычного человека: в одной сцене она рассказывает об отце Александра Радова, в другой рассуждает о самых ярких годах их совместного творчества, потом внезапно вспоминает, как они полюбили друг друга. Язык повествования непринужденный, но образный: «Первой волной ковида смыло нашего кормчего… Кому теперь нужен весь этот балласт – призовые статуэтки, бета-камы… смешно. Уже давно на дворе “цифра”. Порой эта цифра называется “ноль”»; «Мир замер на паузе. Карантин сдул пену дней. Белки застыли в изоляции, каждая в своем колесе». Сами сцены, казалось бы, ничего не значащие, создают соответствующее настроение и новые смыслы. Показывая, как друзья Радова выбрасывают его дипломы, режиссер пытается донести до зрителя мысль: все это мусор, вечно лишь искусство. Повествование, хоть и посвящено утрате, пронизано светлым настроением. В картине нет ни одного архивного интервью самого Радова, ему не нужно рассказывать о себе – его образ складывается из воспоминаний окружающих.

Остросоциальная лента Алены Смирновой «Идущие в огонь» рассказывает о непростой профессии лесных пожарных. Злободневная тема природных пожаров, которые в последние годы происходят все чаще и наносят все больший ущерб, перекликается с вечными проблемами, такими как ответственность человека за мир, в котором он живет, героизм во имя общего блага, материальное против идейного. Вместо одного разносторонне раскрытого героя в фильме – коллективный портрет спасателя. Автор не выдает свое присутствие ни в кадре, ни за ним. Но, несмотря на отсутствие текста,

[115] Платформа «Смотрим.ру». URL: https://smotrim.ru/brand/65661 (дата обращения: 15.08.2022).

синхроны выстроены таким образом, чтобы создать «бесшовное» повествование, и сами герои подобраны тщательно и разносторонне. Здесь и лесные пожарные (ветераны и действующие спасатели, дружинники), биологи, чиновники, отвечающие за лесное хозяйство. Есть даже «черные лесорубы», отбывающие наказание в колонии. Повествование во многом строится на частных историях, личном опыте, эмоциях и переживаниях героев. В стилистике картины также ощущается динамика, не характерная для предыдущих лент, которые мы анализировали. Это и короткие планы, небольшие синхроны, держащая в напряжении музыка. Ощущается определенная журналистская школа, которую прошли создатели кино, а также влияние телевизионных стандартов. Это и статичные синхроны, и видеоряд, характерный для теленовостей, который, правда, украшают кадры с квадрокоптера, гоу-про и ручная камера, а также эффекты слоу-мо, добавленные на монтаже. Не случайны вставки совещаний Владимира Путина с правительством, посвященные проблеме сохранения лесов, видеосъемка заседания руководителей Авиалесоохраны, фрагменты новостных выпусков. Во всем этом чувствуется пульс времени, такие элементы создают атмосферу расследования. В то же время ощущается журналистская «сухость», опора на факты, информационную составляющую, в ущерб образности слова и изображения.

Журналистский стиль присущ и лентам, снятым в региональных государственных телерадиокомпаниях. Как показывает практика, во многих субъектах РФ, хоть и не повсеместно, филиалы ВГТРК по-прежнему выпускают документальное телекино несмотря на то, что порой оно теряется на фоне общего новостного потока. Среди этих лент встречаются и работы, которые можно смело назвать авторскими. Объективной оценкой качества таких лент можно считать признание профессионального жюри. К примеру, картина журналиста ГТРК «Магадан» Анастасии Якубек «Дальстрой. Линия фронта» взяла приз в номинации «Лучший телевизионный документальный фильм» на открытом фестивале документального кино «Россия» в 2020 году. В

этом произведении, рассказывающем о жизни Колымы в годы войны, все построено по канонам телевизионной журналистики: закадровый текст, стендапы, синхроны, лайфы, инфографика, кадры кинохроники и виды современного Магадана. В отличие от советского многосерийного фильма «Колыма. История одного треста», в котором уместилась вся история покорения края, или фильма Юрия Дудя[116] «Колыма – родина нашего страха», опирающегося на свидетельства современных жителей Магаданской области и сконцентрированного в основном вокруг темы лагерей, Анастасия Якубек решила осветить малоизученный отечественными документалистами период истории ее родного региона. Авторское присутствие здесь более чем зримое: это видно и в стендапах, и в закадровом тексте, и в синхронах, в которых журналист часто присутствует вместе с героем. В то же время манера повествования отличается от стиля Дениса Терехова в фильме «Одна дома. Последняя из Лыковых». Его подача ощущается более неформальной, разговорной, в то время как Анастасия Якубек ведет рассказ по-журналистски нейтрально, бесстрастно, предпочитая оперировать не образами, а фактами. Тем не менее художественные приемы присутствуют: например, рядом с автором в стендапах проявляются вырезки из старых фотографий, показывающих, как выглядела та или иная городская локация в годы войны (похожим приемом пользовалась и Катерина Гордеева в двухсерийном фильме «Голоса»).

Таким образом, можно подытожить, что умное, авторское документальное кино, в котором главенствующую роль играет образ, а внешнее и внутреннее содержание определяется творческим видением создателей, все еще играет важную роль на отечественном телевидении. Опорой для него в первую очередь служат образность – как визуальная, так и вербальная; глубокая, нетривиальная идея и определенный авторский посыл, которые в отдельных случаях могут заменить все остальные составляющие (как это было в случае с фильмами Лозницы). Кроме того, качественные документальные телефильмы

[116] Признан иноагентом в РФ.

отличаются яркими героями, в жизни которых автор соучаствует, а также необычная структура повествования, цепляющий взгляд видеоряд и создающее настроение звуковое сопровождение. Но, несмотря на высокие оценки критиков, найти такие ленты в телепрограмме бывает непросто – в отличие от фильмов другой категории, жанр которых на телевидении обычно обозначают как документальный. Однако ни по форме, ни по содержанию последние нельзя рассматривать в качестве кинопроизведений, поскольку их создатели преследуют совсем иные цели.

1.3.2. Ежедневные «телесуррогаты»

Если бегло просматривать телепрограмму, может показаться, что федеральный телеэфир не испытывает недостатка в документальных фильмах, сериалах и циклах. После премьер эти картины публикуют на сайтах и официальных страницах телекомпаний и продакшн-студий в различных соцсетях и видеохостингах, где их (чаще всего бесплатно) могут посмотреть все желающие. Тем не менее, несмотря на внешнее изобилие неигрового кино в эфире линейного телевидения, значительная часть этих произведений по своей природе не имеют к документалистике никакого отношения. И хотя в телепрограмме их все равно обозначают как документальное кино, претендуя таким образом на определенный уровень качества, на самом деле такие картины могут оказывать разрушительное воздействие на сознание зрителей и искажать их морально-нравственные установки. Чтобы разграничить уже рассмотренное авторское документальное кино и то, что выпускается по принципу конвейера, из расчета на самую невзыскательную аудиторию, мы применим термин «документальный телевизионный фильм-суррогат». Несмотря на то, что такие произведения пытаются маскироваться под кино, на деле они, на наш взгляд, являются телепередачами, притом не самого высокого качества. Чтобы это доказать, нам необходимо выявить критерии, отличающие

«суррогаты» от подлинной документалистики, а для этого снова обратиться к отличиям телевидения от кинематографа.

Во-первых, мы уже говорили, что, по И. К. Беляеву, телевидение строится на движении в пространстве, а кино – в пространстве и во времени; телевидение занимается перемещением фактов в пространстве, а кино изображает жизнь в развитии[117]. Эти черты телевидения в целом присущи и «телесуррогатам», которые по большей части строятся на информации, причем ее отбор зависит от тех или иных особенностей программирования конкретного дня. Однако этот сугубо журналистский процесс, становясь во главу угла при работе над документальным фильмом, не лучшим образом сказывается на его качестве, поскольку лишает произведение глубины. Зрителю просто выдают подборку фактов на выбранную тему.

Из этого вытекает второй критерий: телекино строится на *сюжете*, телепередача – на *композиции*. Фильм рассказывает историю, а «функция информации обогащается в кадре драматургией»[118], отмечал В. С. Саппак. Без этого немыслимо подлинное кино, даже то, что, казалось бы, максимально уходит от сценария и авторского вмешательства. «Без драматургии в документальном кино, как и в игровом, никуда не денешься, – отмечала М. А. Разбежкина. – Хотя в попытке приближения к реальности, к жизни, хочется отменить все, в том числе драматургию»[119]. В журналистских же произведениях факты выстраиваются в определенной композиционной последовательности, зачастую не рискуя отходить от привычного набора шаблонов.

В-третьих, телекино делается, фигурально выражаясь, навсегда, а тележурналистика живет сегодняшним днем и за его рамки не выходит. С. А. Муратов писал, что «время фильма – иллюзорно, условно. Время передачи – всегда реально»[120]. В телевизионной журналистике важно сиюминутное, в то

---

[117] *Беляев И. К.* Спектакль документов : откровения телевидения / И. К. Беляев. М.: Гелеос. 2005. С. 181.
[118] *Саппак В.* Телевидение и мы : четыре беседы / Владимир Саппак. М.: Аспект Пресс, 2007. URL : http://www.evartist.narod.ru/text12/86.htm (дата обращения:04.11.2020).
[119] *Карцев Н.* Марина Разбежкина: «Документальный фильм: нужен ли сценарий?» // Искусство кино. 2017. № 1.
[120] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. С. 60.

время как кино, отмечал И. К. Беляев, даже оглядываясь на прошлое, соотносит его с настоящим и тем самым прогнозирует будущее. «То есть настоящее кино по способу мышления работает на личность, на века, телевидение – на один день!»[121]

Наконец, в-четвертых, телекино изображает жизнь посредством художественных образов. В. С. Саппак говорил, что «объект телеизображения реален, эстетизировано благодаря телеизображению лишь наше отношение к нему»[122]. Тележурналистика отражает действительность, она, по И. Беляеву, реальна и является потоком жизни, в то время как кино условно, оно – поток сознания[123]. М. А. Мясникова отмечает, что телевидение описывает предмет с разных сторон и, как правило, показывает и рассказывает, а кино конструирует жизнь, «создает “духовную материю”, которую невозможно транслировать без умения создавать художественный образ»[124], и он играет огромную роль в авторском документальном телефильме. К примеру, в ленте «Александр Аскольдов. Жизнь и судьба» кинохронику и кадры из фильмов, снятых главным героем, дополняют планы, на первый взгляд не имеющие отношения к предмету нарратива, но в сочетании с текстом они создают яркий визуальный образ: пролет камеры вдоль лестницы как символ пути, о котором в этот момент рассказывает герой; кадр приоткрытой двери как намек на уход. В фильме «Дороги Анатолия Новикова» образом становится нотный лист, скатанный в трубочку, сквозь который как через туннель летит камера. А в ленте «Кинорежиссер Юлий Файт. Трамвай в другой город» сквозным образом, связывающим все повествование, становится объект, вынесенный в название, – трамвай. В официальной аннотации к фильму сказано, что фильм о режиссере «построен в виде некого путешествия героев Юлия Андреевича из его дипломной работы “Трамвай в другие города” – прекрасного фильма начала

---

[121] *Беляев И. К.* Спектакль документов : откровения телевидения. / Игорь Беляев. М.: Гелеос, 2005. С. 11.
[122] *Саппак В.* Телевидение и мы : четыре беседы / Владимир Саппак. М.: Аспект Пресс, 2007. URL : http://www.evartist.narod.ru/text12/86.htm (дата обращения:28.10.2020).
[123] *Беляев И. К.* Спектакль документов : откровения телевидения. / Игорь Беляев. М. : Гелеос, 2005. С. 181.
[124] *Мясникова М. А.* Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы / М. А. Мясникова. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 1 (110). С. 61.

оттепели»[125], и рассказ строится на впечатлениях от поездки. Этот образ, представляющий собой фрагмент кинофильма Файта, повторяется на протяжении всего повествования. Образами становятся и автор, которого зритель видит на экране в ростовой кукле черного кота, и даже такая деталь, как осенний лист, прилипший к паутине. Всего этого у «суррогатов», создающих видимость своей причастности к документалистике, нет, образность замещается информацией, которая зачастую оказывается далека от правдивой.

В. С. Саппак отмечал у телевидения «абсолютный слух на правду»[126], особое качество достоверности, к которому стремится и неигровое кино. В то же время документальные «суррогаты» в угоду сенсационности нередко прибегают к мистификации, подменяют факты, создавая псевдореальность. Кинокритик Даниил Дондурей признавался, что этот поток специальных расследований вызывал у него ощущение постановки, фикции, которая, претендуя на подлинность, на самом деле преследовала чьи-то корыстные цели. При видимости работы с документами, с хроникой и прямыми свидетельствами очевидцев, писал автор, «не является ли он (поток «телесуррогатов» – прим. автора) средством мифологического, идеологического опьянения? Псевдоисторическим, псевдореальным, насквозь коммерческим и в огромной степени инсценированным действом?»[127] Получается, что подобные произведения, выдавая себя за кино, тяготеют при этом к журналистике, упрощая и форму, и содержание. Но поскольку ради развлечения зрителей они добавляют вымысел, то перестают считаться и в полной мере журналистскими работами. Отказываясь выполнять ключевые критерии качества сформировавшихся на телевидении жанров, «телесуррогаты» вовсе остаются за пределами современных видов экранного творчества.

В результате фильм, определенный в телепрограмме как документальный, в действительности соответствует скорее большому информационному сюжету

---

[125] Платформа «Смотрим.ру». URL: https://smotrim.ru/brand/67564 (дата обращения: 03.07.2020).
[126] *Саппак В.* Телевидение и мы : четыре беседы / Владимир Саппак. М.: Аспект Пресс, 2007. URL : http://www.evartist.narod.ru/text12/86.htm (дата обращения:15.09.2020).
[127] *Дондурей Д.* В поисках доверия: неигровое кино и телевидение / Д. Дондурей. // Искусство кино. 2005. № 8. С. 5.

или даже пропагандистскому ролику. Такие работы Даниил Дондурей небезосновательно противопоставлял подлинному авторскому документальному кино, относя их к массовой культуре с ее характерными чертами. «В массовой культуре, – отмечал исследователь, – вы можете по телефону рассказать сюжет. Языки там связаны только с тем слоем смыслов, который отражает реальность. И это очень важно. Там эстетические языки не нужны»[128]. Таким образом, мы можем сформулировать определение документального *фильма-«суррогата»* как телевизионного произведения, маскирующегося под документальное кино, но не отвечающего критериям его эстетической ценности, с одной стороны, и стремлению к объективности, правдивости и точности информации, присущей журналистике, – с другой.

Отметим при этом, что именно таким формульным, построенным на шаблонах работам часто отдают предпочтение российские телеканалы. Яркий пример – фильм-биография знаменитости. Примеры можно найти на любом телеканале. Рубрика «Про жизнь замечательных людей» на Первом канале («Ирина Купченко. Необыкновенное чудо»), документальные циклы на ТВ-Центре («Актерские трагедии», «Актерские судьбы» и т.д.) и телеканале «МИР» («Высоцкий: баллада о борьбе»). Эти ленты, по мысли А. А. Пронина – уже готовые «тексты жизни», историческое место их героев в силу известности последних уже определено или в данный момент определяется, поэтому такие фильмы пользуются огромной популярностью. Шаблонно в них все: и название, которое должно сразу обозначить зрителю, о ком пойдет речь («Алла Ларионова. Сказка о советском ангеле», «Фрейндлих. Алиса в стране лицедеев»), и сама структура повествования, которое, как правило, идет хронологически от рождения героя до его смерти, а в рассказе о современнике в центре внимания оказываются его личная жизнь и творческие планы. Основными структурными элементами таких лент являются синхроны и закадровый голос диктора, так называемая начитка, а личность автора обычно

[128] *Журавлева О.* Персонально ваш // Эхо Москвы [сайт]. 2015.
URL: https://echo.msk.ru/programs/personalnovash/1636746-echo/ (дата обращения: 03.11.2020).

не имеет значения для зрителя. Важен в первую очередь звук, через который доносится информация, а изображение и образность отступают на второй план.

Не меньшей популярностью пользуются и ленты об истории Российского государства, прославленных правителях и военачальниках, легендарном оружии. На телеканале «Звезда», к примеру, есть циклы «Легенды армии», «Легенды госбезопасности», «Крылатый космос» и др. Это информация в чистом виде, без анализа и рефлексии, которая не стимулирует зрителя самостоятельно размышлять и эмоционально сопереживать героям.

Справедливости ради заметим, что многие из упомянутых выше фильмов, пусть и лишенные образности и эстетической глубины подлинного киноискусства, могут выполнять просветительскую функцию, расширяя познания зрителя в истории, искусстве, науке. Однако зачастую такие фильмы-«суррогаты» отказываются и от этой роли. Таким образом, никакой пользы своей аудитории они не несут, а порой и вовсе снабжают ее искаженной, манипулятивной, вредоносной информацией. Излюбленный прием авторов таких картин – завлечь публику, рассказывая неизвестное об известном. Это особая категория фильмов, для которой характерна мифологизация действительности. Такой позиции, к примеру, придерживается телеканал Рен-ТВ. Автор передачи «Военная тайна» И. С. Прокопенко в интервью заявил, что их телеканал не обучает зрителя, но «просвещает» его в увлекательной форме, «чтобы у него не возникало ощущения, что он сидит в классе за партой»[129]. Журналист издания «Аргументы и факты» Максим Миллер так отзывался о новых документальных проектах телеканала: «Целевая аудитория – мужчины 25+: требовательные, занятые зрители, привыкшие получать информацию быстро – в концентрированном виде и в формате клипа, желательно что-то родное»[130]. Эстетическая и познавательная ценность таких фильмов вызывает

---

[129] *Позднякова К.* Игорь Прокопенко: «Военная тайна» компроматами не занимается // Труд [сайт]. 2013. URL: https://www.trud.ru/article/25-04-2013/1292822_igor_prokopenko_voennaja_tajna_kompromatami_ne_zanimalas.html (дата обращения: 30.11.2020).

[130] *Миллер М.* Как устроен мир. В телеэфире РЕН ТВ – научпоп в виде блокбастера // Аргументы и факты [сайт]. 2019.
URL: https://aif.ru/culture/showbiz/kak_ustroen_mir_v_teleefire_ren_tv_nauchpop_v_vide_blokbastera (дата обращения: 28.10.2020).

немало сомнений. Так, в документальном фильме «Кто украл нашу историю? Проклятие золота скифов» телеканала Рен-ТВ повествование о проклятии скифского золота переплетается с экологическими проблемами современности, секретные исследования фашистской Германии напрямую связываются с вопросами международной политики XXI века. Весь фильм строится на манипуляциях (например, авторы постоянно нагнетают у зрителя чувство тревоги, используя как вербальные, так и визуальные методы). А чтобы аудитории было интересно, ее внимание постоянно подогревают вопросы диктора, анонсирующие следующий тематический блок («Далее в программе: почему за кладом древних скифов охотился Третий рейх?»).

По схожей схеме строится и фильм из документального цикла НТВ «Антарктида. Смерть под белым покрывалом?» Текст читает диктор, авторский взгляд на происходящее практически отсутствует, сценарий явно тяготеет к мистике и играет на примитивных зрительских страхах, пугая их последствиями глобального потепления и опасными вирусами, которые могут жить подо льдами Антарктиды. При этом эти опасности – лишь гипотезы, на которых и строится все повествование, создавая таким образом некую псевдореальность, отличную от реального мира.

Тем не менее человеку, который неразборчив в потреблении информации, у которого не выработаны эстетический вкус и критическое мышление, очень нелегко противостоять воздействию такого рода произведений. А. В. Федоров видел главную опасность медианеграмотности «в том, что человек становится легким объектом разного рода манипуляций со стороны медиа или превращается в “медианаркомана”, без разбору потребляющего медийную продукцию»[131]. Информация, которую почерпнет аудитория из фильмов-«суррогатов», будет в лучшем случае малополезной, в худшем – вредоносной, пропагандистской и лженаучной. Познакомившись с биографическими лентами ТВ-Центра о жизни звезд, зритель не вынесет для себя ничего ценного, его

[131] *Федоров А. В.* Медиаобразование: вчера и сегодня / М.: Изд-во МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2009. С. 164.

внутренний мир от этого едва ли изменится. А вот эффект от просмотра таких «документальных» фильмов, как «Русские варяги» или «Мы все под колпаком» телеканала Рен-ТВ будет откровенно вредоносным, поскольку такие произведения манипулируют нашими страхами и играют на самых низменных чувствах – превосходстве перед другими национальностями, исключительности, псевдопатриотизме.

Защититься от такого негативного влияния зрителю поможет медиаобразованность. Как полагает М. А. Мясникова, «расшифровывать сложные визуальные образы зритель не умеет и не стремится»[132], однако задача медиаобразования как раз и заключается в том, чтобы научить его критически воспринимать средства массовой коммуникации. Развитие критического мышления, по А. В. Федорову, на информационном уровне включает в себя умение находить различия между общеизвестными фактами и теми, что требуют проверки, определять надежность источника информации, видеть двусмысленные аргументы и логическую несовместимость рассуждений[133]. Все это помогает видеть бездоказательность в суждениях, ощущать манипуляцию. Однако «читать» документальное кино необходимо не только на информационном, но и на эстетическом уровне, предполагающем, по Ю. Н. Усову, умение многоаспектно осмыслять образное воссоздание факта, определять логику развития авторской мысли, читать скрытую образность кадра и воспринимать развитие художественной мысли в комплексном единстве звукопластической организации экранного пространства[134].

И. А. Фатеева видит возможным развитие медиаграмотности общества и укрепление его медиабезопасности через внедрение массового медиаобразования на всех уровнях образовательной системы – от школы до вузов. Это необходимо для того, чтобы выпускники, независимо от выбранной ими профессии, умели решать жизненные проблемы, критически мыслить,

---

[132] *Мясникова М. А.* Практика профессионального медиаобразования : [учеб. пособие] / М. А. Мясникова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 34.
[133] *Федоров А. В.* Медиаобразование: вчера и сегодня / М.: Изд-во МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2009. С. 168–169.
[134] Там же, с. 33–34.

самостоятельно находить ответы на вопросы, делать умозаключения и проверять их истинность[135]. Особенно важным это становится в условиях цифровизации и дигитализации общества при депрофессионализации медиасферы, когда создателем контента может выступать любой пользователь интернета[136]. Однако в первую очередь медиаобразование и, в частности, способность отличать качественное документальное кино от манипулятивной подделки необходимо самим работникам медийной сферы, которые формируют телевизионный контент. Освоение медиаграмотности на профессиональном уровне подразумевает кропотливую работу и огромное количество компетенций, которые необходимо освоить. Чтобы понять, умеют ли отличать авторское документальное кино от телевизионных «суррогатов» будущие работники медиасферы, мы провели опрос среди 100 студентов факультета журналистики УрФУ. Важнейшими критериями качества документального кино 50% респондентов считают увлекательную подачу материала, 44% – качество визуального ряда, 38% – достоверность и достаточную аргументацию, 18% – подкрепление повествования историческими документами. 14% отмечают также важным наличие интервью с компетентными экспертами или непосредственными участниками описываемых событий. Также большое внимание респонденты уделяют значимости темы (12%), ее актуальности (10%) и качеству звука в связи с привычкой к фоновому просмотру (8%). Однако все это не определяет качество подлинного документального кино уже в силу того, что большей части этих критериев вполне могут отвечать произведения телевизионной публицистики и фильмы-«суррогаты» (более того, благодаря выстраиваемой годами «формуле» и применению манипуляционных приемов у «телесуррогатов» порой намного лучше получается удерживать внимание зрителя, чем у авторских картин). Следовательно, зрители порой и вправду не

---

[135] *Фатеева И. А.* Актуальные проблемы медиаобразования / И. А. Фатеева. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2015. С. 110.

[136] *Фатеева И. А.* Профессиональная идеология: не только для журналистики и журналистского образования, но и для массового медиаобразования / И. А. Фатеева // Журналистика XXI века: возвращаясь к профессиональной идеологии : материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 18–19 ноября 2022 года / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург: ООО "Медиапапир", 2022. С. 202.

могут отличить качественное документальное кино от подделок. Задача медиаобразования, которое необходимо развивать на факультетах журналистики – научить студентов вдумчиво и разборчиво смотреть документальное кино, чтобы в дальнейшем они приучали к этому телезрителей.

Однако телевидение демонстрирует нам и другие, более достойные примеры. Одна и та же тема порой предстает в совершенно разных ракурсах. Трехсерийная «Антарктида. Хождение за три полюса» Валдиса Пельша, вышедшая в 2020 году, – дорогостоящий и очень современный в визуальном плане проект, представляющий собой видеодневник экспедиции через шестой континент. Автор рассказывает не только о собственном путешествии, но и об истории открытия, покорения и освоения Антарктиды. Это повествование дополняется деталями самой экспедиции, бытовыми сложностями, с которыми сталкиваются гости шестого континента. Это помогает зрителю проникнуться атмосферой и посмотреть на мир глазами героев фильма. Правильную, на наш взгляд, тенденцию уловила и «Россия-1». Фильм «Волна и мир» 2012 года о цунами в Японии демонстрирует более вдумчивый подход к изображению катастроф и других опасностей, угрожающих человечеству. Акцент в ленте – не на кадрах разрушений или реконструкции трагедии, но прежде всего на том, как эти события отразились на жителях Японии. Вместо стандартных приемов репортажа – разнообразные средства из богатого арсенала документального телекино. Используются долгие кадры, чувствуется авторский стиль вместо типичного новостного «нареза». Сюжет картины не просто выстраивает в хронологической последовательности воспоминания участников событий, а создает на экране настоящих героев, которым хочется сопереживать.

Таким образом, документальное телекино, телепублицистику и «телесуррогаты» следует четко различать. «Подлинные фильмы, будь то кино или телекино, обладают тем «запасом эстетической прочности»[137], о котором говорил С. А. Муратов. Телепублицистика (как аналитическая, так и художественная), перефразируя Р. А. Борецкого и В. Л. Цвика, вскрывает

[137] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. С. 60.

причинно-следственные связи между явлениями, дает им социально-политическую оценку, отвечает на вопросы: как? почему? с какой целью?[138] При этом, как мы уже указывали в статье «Как отличить качественную документалистику от формульного фильма-суррогата: опыт структурно-функционального анализа», «подлинные с точки зрения чистоты жанра фильмы являются настоящим искусством, а публицистические произведения – качественной журналистикой. «Телесуррогаты» же, маскируясь под тот или другой виды экранной продукции, на самом деле не являются ни тем, ни другим и берут от обоих худшие черты, не предлагая при этом зрителю ничего креативного»[139]. Отличить такие произведения можно по нескольким признакам:

1. Изображает ли фильм жизнь в развитии или занимается перемещением фактов в пространстве?
2. Строится ли на сюжете или на композиции?
3. Делается навсегда или живет сегодняшним днем?
4. Воспроизводит реальность посредством художественных образов или является ее плоским, зеркальным отражением?

К сожалению, уже в силу своей развлекательной специфики телепередача-однодневка легче воспринимается и потому популярнее у широкой аудитории. При этом авторитет и элитарность документального кино, очевидно, сохраняется в зрительском восприятии, поэтому «телесуррогаты», стремясь к упрощению, все же стараются маскироваться под документалистику. Эта тенденция едва ли изменится в лучшую сторону без грамотно выстроенной работы в сфере профессионального медиаобразования. Ее начало должно быть положено прежде всего на факультетах журналистики, занимающихся подготовкой специалистов для телевидения. Университетам явно стоит

[138] Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.09.2020).
[139] *Тарасов И. Е.* Как отличить качественную документалистику от формульного фильма-суррогата: опыт структурно-функционального анализа / И. Е. Тарасов // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2021. №3 (41). С. 124-131

пересмотреть отношение к таким предметам, как история документального кино и кинокритика, не спешить оставлять их за бортом учебных программ.

1.3.3. Документальные телесериалы

Появление телевидения открыло перед кинематографистами неограниченные творческие возможности, введя в их практику понятие *многосерийности*. Окружающая нас реальность так сложна и многогранна, что порой одного произведения не хватит, чтобы вместить в себя все, что хотел бы рассказать зрителю режиссер-документалист. Поэтому многосерийность как явление прочно обосновалась на голубом экране, став частью и игрового, и неигрового кино. Чтобы в нем разобраться, нам необходимо, во-первых, истолковать и разграничить термины «сериал», «цикл», «серия фильмов» и понять, в чем особенность таких творений; какую долю они занимают в телеэфире в сравнении с одиночными произведениями, каково их тематическое своеобразие и, наконец, как отличается подача материала в отдельно взятом фильме и многосерийной продукции.

Понятие «сериал» киноведами и специалистами отрасли толкуется по-разному. В современном учебном пособии для студентов, осваивающих профессию продюсера, термин разъясняется как «разновидность теле- и радиопередач, состоящих из отдельных последовательных эпизодов»[140]. М. А. Мясникова определяет его как «тип экранного произведения, состоящий из отдельных серий, однако имеющий непрерывный напряженный сюжет и единое сквозное действие»[141]. Таким образом, последовательность эпизодов и единство действия и сюжета указываются как одно из основных, системообразующих свойств телесериала. Н. М. Зоркая добавляла к ним:

1) длительность повествования;

---

[140] *Парсаданова Т. Н.* Продюсирование телевизионного контента. Актуальные проблемы: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство» / Т.Н. Парсаданова. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. С. 10.

[141] *Мясникова М. А.* Художественные программы на телевидении: Учеб. комплект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 292–293.

2) его прерывистость;

3) особую организацию частей-серий, требующую их определенной идентичности;

4) наличие постоянных героев, сквозных персонажей[142].

Сериальный формат родился из самой природы телевидения и телевизионной программы. Но нельзя сказать, что телевидение изобрело сериал. Еще в те времена, когда Гомер декламировал свою «Илиаду», пишет С. А. Муратов, уже существовал формат историй с продолжением, поскольку невозможно было уместить эпос в один вечер, и «восприятие классических произведений эпохи устной литературы (а другой возможности познакомиться с ними не было) измерялось днями»[143]. Эту же традицию продолжали и средневековые мистерии, прочно укрепилась она и в литературе. Многосерийные кинофильмы создавались и в эпоху немого кино, к идее их создания обращались С. Эйзенштейн, М. Ромм, Г. Козинцев и Л. Трауберг, а также многие другие. В конце концов, пишет профессор В. В. Егоров, взаимодействие литературы и телевидения, романа и телепрограммы привело к появлению многосерийного телефильма, и только создав его, телевидению удалось экранизировать крупные литературные жанры[144].

В чем же феномен многосерийности? По мнению В. П Дубицкой, телесериал выполняет функцию мифа, который является вторичной, семиотической системой: «для зрителей телесериала важны не столько те события, которые разворачиваются на экране, сколько возможность распознать за ними совокупность мотивирующих интенций, смыслов, культурных кодов, лежащих в основе социального поведения»[145]. С. А. Муратов добавляет к этому эффект привычки, когда зритель может день за днем возвращаться к постоянно

---

[142] Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сборник. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: «Искусство», 1976. С. 23.
[143] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / Сергей Муратов. М.: ВК, 2009. С. 65.
[144] *Егоров В. В.* Телевидение: Страницы истории // М.: Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/62.htm (дата обращения: 30.01.2022).
[145] *Дубицкая В. П.* Телесериалы на экране и в постсоветской мифологии // Социс. 1996. № 9. С. 77-82.

существующим на экране героям, наблюдая за их жизнью[146]. В этом исследователи документального кино, к примеру М. А. Мясникова, видят проявление эффекта серийности – длительного, повествовательного развертывания действия, прерываемого естественными «люфтами», «наполненными жизненными ассоциациями и переживаниями, когда реальная жизнь и телегерои смыкаются»[147]. В. М. Вильчек когда-то писал, что «этот эффект постоянной включенности, ожидания того, что произойдет следующим вечером (а не просто в следующем эпизоде картины), эффект параллельного бытия, со-бытия с героями, близок эффекту настоящих событий»[148], из-за чего многосерийный фильм как бы срастается с контекстом действительности и превращается в фольклор современности. Принцип серийности, отмечает В. В. Егоров, прочно утвердился на телевидении, позволяя донести до зрителя все богатство отечественной и зарубежной литературы. Это обеспечило востребованность телесериала. В свое время С. Г. Михайлова отмечала, что во время показа популярных многосерийных фильмов (к примеру, «Вечного зова») улицы городов пустели. «Специфика восприятия, выработанная ритмичностью показа, любопытство, неудовлетворенное финальным “конец такой-то серии”, создают фон, на котором живет и здравствует многосерийный телефильм, утверждая и узаконивая этот жанр, рожденный телевидением»[149]. Имея свой собственный язык, телесериал, как подчеркивает исследователь, играет особую роль в экранной культуре. Специфику этого языка Н. Б. Кириллова видит «в его максимальной конкретности, в возможности осуществления “желаемого”, которое представлено в тексте ТВС как необходимость, так как это наиболее эффективный способ заинтересовать зрителя. Таким образом, “ожидание”, а затем “ответ” и “разгадка” объясняют

---

[146] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / Сергей Муратов. М.: ВК, 2009. С. 66.
[147] *Мясникова М. А.* Художественные программы на телевидении: Учеб. комплект. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 292–293.
[148] *Вильчек В. М.* Под знаком ТВ. Под знаком ТВ / В. М. Вильчек. М : Искусство, 1987. С. 46.
[149] Проблемы комплексного изучения киноискусства : сборник научных трудов. Ред. М. О. Гапанович. М.: ВГИК. С. 94.

причину страсти зрителей к телесериалам»[150]. В этом фундаментальное отличие сериала от отдельного фильма, которое не сводится к одному лишь хронометражу. По В. Михалковичу, существенная разница между многосерийным произведением и обычным в том, что «если вторая есть завершенный в себе мир, модель некоторого состояния действительности, то первая (удлиненная) есть принципиальное отрицание завершенности (отрицание, реализующееся в большей или меньшей степени), есть модель *движения* мира»[151].

Безусловно, как и перед режиссерами игрового кино, перед документалистами формат сериала открыл новые горизонты, не только дал возможность рассказать более масштабную историю и показать события в динамике их развития, но и позволил зрителю «жить» с его любимым персонажем. Как отмечал С. А. Муратов, из метода журналистской работы длительное наблюдение в документальном сериале превратилось в условие восприятия зрителя. То, что раньше приходилось умещать в рамках одного фильма, оставляя главное и отбрасывая пусть и интересное, но второстепенное, теперь могло наконец воплотиться на экране[152].

В то же время новый формат принес документальному кино не только возможности, но и проблемы. Как отмечал И. К. Беляев, поскольку телевизионный конвейер требовал жесткого повторения формы с обязательной периодичностью, это стало сказываться на эстетической составляющей документальных лент. Создателям многосерийных произведений не всегда удавалось выдерживать одинаковый художественный уровень серий, особенно когда над ними работали разные авторы»[153].

---

[150] *Кириллова Н. Б.* Новые медиатехнологии как вызовы информационной эпохи : международный научно-исследовательский журнал. № 10 (52). Часть 2. Октябрь. С. 191.

[151] Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сборник. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: «Искусство», 1976. С. 40.

[152] *Муратов С. А.* Пристрастная камера : [учеб. пособие для студентов вузов] / С. А. Муратов. 2-е изд., испр. и доп. М. : Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/54.htm#%D0%B7_04 (дата обращения: 15.01.2022).

[153] *Беляев И. К.* Спектакль документов: Откровения телевидения / Игорь Беляев. – М.: ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2005. С. 319.

Естественная эволюция многосерийного документального телефильма разделила его на сериалы, серии фильмов и циклы. Между этими понятиями исследователи проводят грань, хотя единства мнений между ними нет. М. А. Мясникова видит основное отличие сериала в том, что он рассчитан на последовательный просмотр[154]. В. В. Егоров, по сути, отождествляет серию фильмов и цикл, понимая под ними «одно телевизионное произведение, состоящее из нескольких частей, в котором каждая часть закончена сюжетно и в каждой реализуется закон единства места, времени и действия»[155]. Каждый фильм серии, отмечает исследователь, можно смотреть отдельно, порядок не имеет значения. В то же время Э. Г. Багиров разграничивал все три понятия, ставя серию в промежуточную позицию между циклом (совокупностью передач, объединенных общей темой или жизненным материалом) и сериалом (совокупностью передач, для которых характерны общие герои и единый сюжет). В серии каждый выпуск тесно связан друг с другом, между собой они объединены общими темой, жанром и главными персонажами, но при этом каждый из них является завершенным повествованием[156]. Циклы стали необычайно популярны как на советском, так и на российском телеэкране, поскольку, не будучи связаны между собой сквозным сюжетом и общими героями, они оставляют авторам большой простор для творчества. Это и ставшие уже классикой исторические циклы «Летопись полувека», «Наша биография», и современные «Российская империя», «Романовы», «Рюриковичи», «Страна Советов: забытые вожди» и др. Объединенные общей темой, каждый фильм тем не менее сконцентрирован на определенной исторической вехе. Напротив, сериал, в отличие от серий фильмов или циклов, на всем своем протяжении развивает одну сюжетную линию, которая, по наблюдению В. В. Егорова, «создает напряжение драматургии, когда в конце

---

[154] *Мясникова М. А.* Художественные программы на телевидении: Учеб. комплект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 292–293.
[155] *Егоров В. В.* Телевидение: Страницы истории // М.: Аспект Пресс, 2004.
URL: http://evartist.narod.ru/text3/62.htm (дата обращения: 30.01.2022).
[156] *Багиров Э. Г.* Очерки теории телевидения. М.: Искусство. 1978. С. 113.

каждого фильма содержится кульминация повествования, а в следующем фильме – развязка»[157].

Упомянутые выше документальные циклы по праву можно уже считать классикой отечественной теледокументалистики. «Летопись полувека», вышедшая в 1967 году, стала первым многосерийным документальным фильмом в истории советского телевидения. «Историко-документальные ленты из архивных материалов создавались и раньше, но были локализованы определенной темой, небольшим промежутком времени, – писал В. В. Егоров. – В «Летописи полувека» впервые подробно, год за годом, прослеживались основные события в жизни государства за пятьдесят один год»[158]. Над циклом работали 50 групп и 50 разных режиссеров, а серии транслировались ежедневно на протяжении почти двух месяцев, и им отводилось лучшее время в эфирной сетке. Спустя десять лет успех юбилейного цикла решено было не просто повторить, а превзойти, выпустив новый проект «Наша биография», который В. В. Егоров, принимавший непосредственное участие в создании нескольких картин из цикла, называет более совершенным, поскольку в нем на первое место вышла не историческая хроника, а конкретные люди с их воспоминаниями. «Благодаря их участию «Наша биография» становилась живой историей, наполненной мыслями и чувствами очевидцев и участников памятных событий в жизни страны. По эстетическим принципам, по художественным приемам, по логике монтажа эта лента оказалась на голову выше своей предшественницы, которая была, прямо скажем, не очень-то правдивой кинокопией прожитых страной 50 лет»[159], – вспоминал он о работе над проектом. В качестве иллюстраций в «Летописи полувека» использовалась в основном кинохроника, фрагменты художественных фильмов, фотографии, которые «Наша биография» разбавляла натурными съемками. Если «Летопись полувека» строилась на более сухом закадровом повествовании, то авторы

---

[157] *Егоров В. В.* Телевидение: Страницы истории // М.: Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/62.htm (дата обращения: 30.01.2022).

[158] Сайт vremya.tv // URL: https://www.vremya.tv/announce/11002 (дата обращения: 21.01.2022).

[159] *Егоров В. В.* Телевидение: Страницы истории // М.: Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/62.htm (дата обращения: 30.01.2022).

«Нашей биографии» охотнее прибегали к нестандартным приемам. Это мог быть разговор со школьниками, которым журналист задавал простые вопросы о тех или иных исторических событиях, или съемка студентов, отвечавших на билеты во время экзамена. Оживляли повествование и интервью с реальными участниками тех событий, присутствовали авторские комментарии художественного руководителя проекта Галины Шерговой, которая в отличие от современной, зачастую обезличенной журналистской подачи не боялась обращаться напрямую к зрителю («Я хочу рассказать вам…», «Давайте вместе прочитаем…» и т.д.). Документалисты 1970-х годов часто облекали свои мысли в образную форму. К примеру, характеризуя правление Николая II, диктор описывал его следующим образом: «Хозяин земли русской – русской земли, измолоченной кандалами, земли, глотающей, как слезы, нищие горсти посевов». Услышать что-либо подобное с телеэкрана в эпоху «журналистики факта» практически невозможно. По мнению К. А. Шерговой, «Наша биография» заложила фундаментальные основы документального видеофильма, поскольку стала первой телевизионной лентой, в полной мере использующей преимущества видеозаписи, и была сделана в немыслимые для кинопленки сроки[160]. А в 1997 году попытку видоизменить формат историко-летописного цикла предпринял Леонид Парфенов (в «Намедни»), развив совсем в ином ключе идею «Летописи полувека». По словам С. А. Муратова, «в наши дни смотреть те давние компиляции хроникальных безликих кадров в официозно-торжественном дикторском сопровождении невыносимо (исключение – “Мирное время” И. Беляева, стремившегося уйти от канонов)»[161]. Зато комментарии Леонида Парфенова, их афористичность, меткость, новизна привлекли внимание аудитории к сериалу. Ему же принадлежит и знаменитый цикл «Российская империя».

Но, помимо глобальных тем, освещавших жизнь всей страны, на экранах находилось место и для более камерных историй. Тот же С. А. Муратов

---

[160] *Шергова К. А.* Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / Монография. Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. С. 66.
[161] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. С. 312.

вспоминал цикл Центрального телевидения «От Белого до Черного моря», в рамках которого на протяжении трех лет зрителям показывали, как менялись одни и те же места, как складывались жизни людей. На протяжении четырех лет велось кинонаблюдение за жителями малоизвестного села Черняное, и в итоге на свет появились документальные ленты «Три спасибо в день», «Черняновские хроники» и «Крестьянские дети» режиссеров Е. Лукиной и В. Виноградова, ставшие циклом. Картины пользовались огромной популярностью: сценаристка В. Никиткина вспоминала, что после их выхода в село стали приходить письма от зрителей, которые интересовались, могут ли они со своими семьями туда переехать[162]. С. А. Муратов полагал, что в 1990-е, окупаемость многосерийных документальных телефильмов помогла им выжить и удержаться в эфире. В те годы героями 26-серийного документального цикла «Откройте, милиция!» Виталия Манского стали настоящие сотрудники одного из московских отделений. К героям возвращались Владимир Герчиков («Кучугуры и окрестности») и Алексей Погребной («Лешкин луг»). Второй в этом списке телероман, состоящий из 12 серий и который снимался с 1990 по 2010 гг., стал уникальным в своем роде экспериментом. По словам В. Матизена это «своего рода “Война и мир” в деревенском микрокосме»[163], а его режиссера кинокритик назвал пионером отечественного документального сериала. Л. Смирнова отмечает, что создание подобной семейной документальной саги – опыт уникальный не только для российского, но и мирового телекино. В истории семьи Орловских, ставших первыми фермерами на Вятке, переплетаются конфликты общественные и личные, история противостояния с внешним противником (колхозом) со временем переключается на внутренние, глубинные проблемы семьи. Сам режиссер Алексей Погребной отмечает, что, когда в 1990 году впервые отправился на хутор, он даже не предполагал, что будет наблюдать за жизнью Орловских на протяжении целых двадцати лет, а

[162] *Муратов С. А.* Пристрастная камера : [учеб. пособие для студентов вузов] / С. А. Муратов. 2-е изд., испр. и доп. М. : Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/54.htm#%D0%B7_04 (дата обращения: 15.01.2022).

[163] Новейшая история отечественного кино. Т. II. СПб, «Сеанс». 2001. С. 464.

один фильм превратится в телероман из двенадцати серий. Повествование отличается неспешностью: встречаются длинные планы, продолжительные диалоги, автор оставляет паузы в речи персонажей там, где это обусловлено драматургией. Пространство экранного документа насыщено художественно-выразительными средствами, к примеру, путем монтажа противопоставляются два мира – город, в который в последних сериях переезжают сестры Орловские, и хутор, где остается их брат Алексей. Автор старается сократить до минимума свое присутствие в ленте, он дает возможность персонажам самим говорить о себе. При этом сериал отличает просто невероятная степень открытости героев, близости их к автору и, следовательно, зрителю. Орловские перед камерой не стесняются никаких эмоций, не боятся быть собой. Сам режиссер в интервью газете «Амурская правда» признавался, что для того, чтобы герои не наскучили зрителю, нужно было в каждой новой серии бросать себе творческий вызов: «в отличие от игрового кино, где можно дописать или придумать, у нас одни и те же герои в каждой серии должны блеснуть новыми гранями характера, и обстоятельства каждый раз должны быть совершенно невероятными»[164]. При этом происходящее на экране захватывает так, как порой не удается игровому остросюжетному сериалу. Л. Смирнова пишет, что «режиссер сумел создать документальную ленту, которая смотрится на телеэкране как увлекательное, полное драматизма художественное произведение о жизни сельских жителей глубинной России в сложные годы реформ, затронувших не только экономические интересы семьи, но и нравственные ее основы»[165]. Хотя Алексей Погребной поднимает в первую очередь актуальную для той эпохи проблему частной собственности и реформ, столкновения старого и нового экономических укладов, самого его в большей степени интересуют внутренние переживания героев, взаимоотношения внутри семьи, извечные споры «отцов и

[164] *Климычева Ю.* Алексей Погребной: «Кино должно давать надежду». // Амурская правда. 2007. 4 окт. URL : https://ampravda.ru/2007/10/04/02047.html (дата обращения: 10.02.2022).
[165] *Смирнова Л.* Провинциальное кино. Алексей Погребной и его герои. // Герценка : Вятские записки : [научно-популярный альманах]. Вып. 30 / Киров. гос. универс. обл. науч. б-ка им. А.И. Герцена. Киров, 2016. URL: http://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number30&ELEMENT=gerzenka30_4_4 (дата обращения: 26.01.2022).

детей». И при этом телероман не превращается в частную историю: по мнению А. Мальцева, «это художественный анализ времени, сгусток проблем социальных и страстей человеческих. Это наглядный материал для серьезных исследований – историкам, социологам, искусствоведам»[166]. «Лешкиному лугу» удается оставаться и срезом эпохи, и в то же время затрагивать проблемы, актуальные во все времена. Нет ничего удивительного в том, что произведение завоевало огромную любовь телезрителей не только в Кировской области, где живет и работает режиссер, но и по всей России и даже за ее пределами. Каждая серия телеромана получила награды кинофестивалей (например, в 1996 году на открытом фестивале документального кино «Россия» в Екатеринбурге он взял Гран-при, приз «За лучший телевизионный фильм», приз ареопага критиков «За новое слово в отечественной документалистике» и приз «Памяти Дзиги Вертова» – «За режиссерское мастерство»), а сам режиссер был удостоен двух Государственных премий РФ, одну из них непосредственно за «Лешкин луг».

Несмотря на огромную долю информационных и развлекательных передач на современном телевидении, документальные сериалы и циклы в российском эфире сегодня – достаточно распространенное явление. Так, чтобы понять долю многосерийных произведений в российском телеэфире, мы проанализировали телепрограмму трех телеканалов с наибольшим объемом документалистики в выбранный период – это «Россия-К», ТВ-Центр и «Звезда» (в данном случае мы не будем разделять подлинное авторское кино и «суррогаты»). Причем рассматривали мы только неделю с 3 по 10 октября, поскольку, на наш взгляд, результат будет одинаково показателен как для такого небольшого промежутка времени, так и для целого года. Выяснилось, что лишь на ТВ-Центре доля документальных фильмов превысила, причем вдвое, долю документальных сериалов и циклов (в подсчет была включена каждая новая серия): 27 фильмов

[166] *Мальцев А.* «Есть чувство правды в сердце человека…» (Размышления о сериале А. Погребного «Лешкин луг») // Герценка : Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 30 / Киров. гос. универс. обл. науч. б-ка им. А. И. Герцена. Киров, 2016.
URL: http://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number30&ELEMENT=gerzenka30_4_4 (дата обращения: 26.01.2022).

против 12 многосерийных произведений. На «России-К» количество циклов и сериалов, наоборот, вдвое превысило число отдельных фильмов (33 против 16), а на «Звезде» этот показатель и вовсе оказался выше в три раза – 16 многосерийных лент против 5 фильмов. Это говорит о большой востребованности цикловых лент на телевидении. Судя по тематической палитре, наибольшей популярностью у современного зрителя пользуются исторические ленты. По мнению В. Кузнецова, интерес к многосерийности породил интерес к прошлому как таковому, и именно сериал открывает «особые возможности в смысле документирования течения истории, длительности исторического процесса <...> Мы имеем в виду фильм, непрерывную сюжетную кривую которого как бы вычерчивает сама история»[167]. Так, на Первом канале широко представлены сериалы и циклы в жанре докудрамы, часть из которых мы уже упоминали выше: «Великая война», «Рюриковичи», «Романовы», «Первая мировая», «Подлинная история русской революции», «Страна Советов. Забытые вожди», «Крещение Руси» и другие. Названия говорят сами за себя. На телеканале «Россия-К» выходили «Нефронтовые заметки» Алексея Олиферука, рассказывающие об участии Российской империи в Первой мировой войне. «Другие Романовы» знакомят зрителя с представителями императорской династии, которые не столь известны широкой публике, как правившие монархи и их семьи. В лентах собран уникальный фотоархив, перемежающийся современными съемками городов, музеев и дворцов, где происходили описываемые события. Авторы документального цикла «Заговор генералов» повествуют о том, как готовилось свержение Николая II, а съемочная группа сериала «Карамзин. Проверка временем» путешествует по главным местам русской истории, описанным в «Истории государства Российского» Николая Карамзина, и анализирует то, как изменились наши представления о собственной истории за двести лет. На ОТР цикл «Потомки» представляет коллективные портреты различных

[167] Документализм и современное кино: сборник научных трудов. Ред. Е. Ю. Хваленская. Ленинград.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1985. Изд. № 6 (142), С. 79.

исторических деятелей: к примеру, в серии «Глашатаи революции» автор исследует биографии Горького, Маяковского, Алексея Толстого и Блока, которых объединяла их лояльность Советской власти. На стыке истории, географии и этнографии стоят сериалы «Влюбиться в Арктику» и «Письма из провинции». Они рассказывают о людях и целых народностях, проживающих в разных уголках России, их обычаях, промыслах и искусстве. Передовым изобретениям и открытиям посвящены научно-популярные циклы «Завтра не умрет никогда» и «Жизнь замечательных людей», а также «Первые в мире» А. Горовацкого, который делает акцент на тех достижениях науки, техники и культуры, в которых русские оказались первопроходцами, причем суть того или иного открытия объясняется очень наглядно, при помощи фотографий, кинокадров и графики в сопровождении дикторской речи.

Немало в эфире «России-К» также документальных циклов и сериалов, посвященных искусству, памятникам архитектуры, знаменитым писателям, поэтам, актерам, музыкантам и хореографам. Так, цикл «Пешком» Михаила Жебрака показывает всю красоту столицы (иногда – и других российских городов) в контексте ее истории. В разных выпусках мы видим Москву поэтическую, военную, итальянскую, транспортную и т.д. При этом авторы верны концепции, заявленной в названии: это именно прогулка с ведущим по улицам города, в процессе которой он рассказывает историю тех или иных топографических объектов или знаменитых людей, которые здесь жили, порой зачитывая отрывки из их сочинений, посвященных этим местам.

Особняком стоят фильмы-портреты, например, «Советские биографии» телеканала НТВ, «Монолог в 4-х частях» или многосерийный документальный проект «Легенды мирового кино» Андрея Истратова, каждая серия которого рассказывает об известном кинодеятеле – режиссере, сценаристе, актере. Причем яркая, непринужденная манера беседы со зрителем ведущего Константина Карасика делает повествование легким для восприятия и увлекательным. Кроме того, в эфире телеканала периодически показывают и зарубежные документальные циклы, например, французский проект «Архивные

тайны», представляющий уникальные кадры кинохроники, на которых запечатлены известные исторические события, или немецкий сериал «Мировые сокровища» об объектах мирового культурного наследия. На телеканале «Россия-1» большую популярность обрел цикл «Опасный вирус», отражающий различные аспекты пандемии COVID-19. Документальный сериал «Двенадцать» на телеканале «Спас» поднимает такую острую проблему современного общества, как алкоголизм. При этом его отличает именно непрерывность действия: из серии в серию мы видим одного и того же ведущего и одних и тех же героев – пациентов реабилитационного центра.

Тщательно изучив структуру многосерийных документальных произведений, мы можем сделать вывод о том, в каких случаях их формат становится для сценаристов предпочтительнее, чем обычный фильм. Очевидно, что при выборе формы повествования ключевым является вопрос масштаба предмета изображения.

В основе цикла – большая, объемная тема, раскрыть которую в полной мере в рамках одной ленты невозможно. Зато многосерийность позволяет создавать неограниченное число эпизодов и показывать цикл неделями, месяцами и даже годами. Примером могут служить циклы «Пешком…», «Легенды русского балета», «Первые в мире» и т.д. Рассказывать о достопримечательностях Москвы или великих людях можно годами, не повторяясь, пока не изживет себя сама идея произведения. В то время как фильмы, вроде «Кинорежиссер Юлий Файт. Трамвай в другой город» или «Александр Аскольдов. Жизнь и судьба» глубоко исследуют жизнь одного известного человека, цикл «Легенды мирового кинематографа» представляет зрителям целую плеяду известных кинематографистов – хотя той самой глубины в многосерийных произведениях порой не хватает.

Серия фильмов концентрируется на большой, но ограниченной временными или иными рамками истории или теме. Ярким примером может служить «Лешкин луг», который, балансируя между серией и сериалом, все же, на наш взгляд, склоняется к первому, поскольку между многими частями

проходит значительное время. Хронология всей истории охватывает значительный период жизни главного героя – целых 20 лет. Что важно, в отличие от исторических повествований, для которых такой срок – мгновение, поскольку наблюдение за ними ведется сквозь столетия и тысячелетия, режиссер и зрители проживали эти 20 лет в реальном времени, поэтому о каком-то спланированном повествовании не могло быть и речи. Именно серия фильмов позволяет вести наблюдение за героем или событием в режиме реального времени, не имея плана и понимания того, к чему это наблюдение приведет. «Агафья» Павла Селина или «Одна дома. Последняя из Лыковых» Дениса Терехова показывают нам лишь современный портрет Агафьи Лыковой, словно сфотографированной в один момент времени. А вот с Александром Орловским и его семьей в «Лешкином луге» зритель «проживает» двадцать лет, наблюдая за тем, как меняются герои, их идеалы и взаимоотношения.

Наконец, сериал предполагает одну небольшую, ограниченную конкретными рамками историю – цельную, продуманную от начала и до конца, с выстроенной драматургией, и эта история, в отличие от серии фильмов, является связующей для всей цепочки частей. Среди современных телесериалов можно выделить «Крещение Руси» и «Подлинную историю русской революции». Будучи историческими лентами, они ведут последовательный рассказ о тех или иных постоянных персонажах. Пропустив одно звено сериала, зрителю будет тяжело вникнуть в происходящее на экране. При этом в силу меньших по сравнению с циклом и серией масштабов истории отдельный выпуск порой можно сократить до размеров большого фильма. Однако это не лучшим образом скажется на полноте и целостности повествования. На Первом канале в 2019 г. выходил уже упомянутый выше трехсерийный фильм Валдиса Пельша «Антарктида. Хождение за три полюса». Такой объемный материал, который был снят ведущим и его командой, просто невозможно было бы уместить в одну ленту, сохранив все детали и смыслы, которые хотел донести автор. События, описанные в четырехсерийной докудраме «Крещение Руси» и восьмисерийной ленте «Подлинная история русской революции», можно

уместить в один часовой фильм, но тогда многие факты авторам придется вырезать, оставив лишь самые ключевые вехи. Наконец, смысловую нагрузку порой несет сам формат сериала. К примеру, «Страстная неделя с Андреем Мерзликиным» рассчитана на то, чтобы показывать каждую часть в определенный день недели: «Великий понедельник», «Великий вторник», «Великая среда» и так далее. Таким образом сериал вписывается в контекст Страстной недели, становясь обязательной частью программы телеканала «Спас», а место каждой серии в ней строго определено.

В целом можно отметить, что многосерийность документального кино (в рамках сериалов, циклов и серий фильмов) пользуется сегодня огромным спросом на телевидении. Пожалуй, даже большим, чем десятилетиями ранее. Объясняется это таким свойством телевидения, как периодичность трансляции. Часто произведения крупного формата, особенно на «общедоступных» федеральных телеканалах, приурочены к знаменательным датам и эпохальным событиям – столетию Первой мировой войны и Октябрьской революции, 75-летию Победы. Многосерийность дает документалистам возможность рассказать большую историю, исследовать человека или явление в развитии, изучить комплексную, сложную проблему. К сожалению, многие телеканалы используют этот формат, чтобы штамповать однотипные произведения «на конвейере». Тем большую ответственность накладывает на создателей данных форматов популярность последних.

1.4. Производство теледокументалистики

1.4.1. Проблема жанрово-тематической дифференциации в российской теледокументалистике

В борьбе за место в телеэфире документальному кино приходится нелегко. Конкуренция огромна, и, чтобы завоевать внимание современного зрителя, которого при таком ассортименте экранной продукции с каждым годом, кажется, все сложнее удивить, неигровому кинематографу нужно обладать

достаточным спектром жанрово-тематических направлений на любой вкус. В то же время рейтинг недвусмысленно показывает, каким фильмам аудитория отдает предпочтение, и именно им на телевидении охотнее всего дают зеленый свет.

Когда речь заходит о жанровой структуре документального кино, как правило, телевизионные вещатели допускают одну и ту же ошибку: в телепрограмме они обозначают все неигровое кино как *жанр* экранного произведения. Однако это мы считаем категорически неверным, поскольку на самом деле в разрезе морфологии телевидения, которую, например, подробно раскрывает в своих работах М. А. Мясникова, документальное кино наравне с художественным является *видовой* характеристикой кинематографа. Как среди игровых фильмов различают мелодрамы, вестерны, комедии, хорроры и т.д., так и среди неигровых тоже есть ленты различных жанров, хотя единой системы жанров документалистики в теории кино пока так и не выстроено. Предлагаемые в нашей науке классификации жанров слабо согласуются друг с другом, так что ни объединить их, ни выделить какую-то одну в качестве единственно верной в рамках данного исследования не представляется возможным.

Но сначала дадим определение самому термину «жанр». Р. А. Борецкий писал, что понятие пришло в телевизионную журналистику (к которой он в то время относил и документальный телефильм) из искусствоведения и литературоведения, и предлагал понимать под ним «исторически определившийся тип отображения реальной действительности, обладающий рядом относительно устойчивых признаков»[168]. В основу жанрового деления закладываются мера типизации, способ отражения реальной действительности, функциональные особенности передач и их частей, тематическое своеобразие, технические условия создания телевизионного произведения. М. А. Мясникова, опираясь на исследования Э. Г. Багирова, Л. Е. Кройчика, А. А. Тертычного и

[168] Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.08.2022).

других, называет в качестве главных формообразующих признаков телевизионных жанров предмет отображения, целевую установку и метод отображения[169]. При этом все исследователи сходятся на том, что теория жанров отличается чрезвычайной сложностью, она, по мысли Р. А. Борецкого, многоаспектна и постоянно видоизменяется, подстраиваясь под естественное развитие самого документального кино, что во многом обусловлено природой экранного искусства, обладающего богатством языка, динамичными зрительными образами, сопровождаемыми звуками[170]. А. В. Трухина указывала на то, что определений понятия «жанр» в современном киноведении много, и они серьезно отличаются друг от друга. Трактовать его можно и как категорию формы, и как категорию содержания, а возможно и объединение этих двух подходов. Тем не менее при любой дефиниции существенным для нас, отмечает исследователь, остается тот факт, что жанр помогает наладить коммуникацию между автором и зрителем. К тому же он является фактором безопасности, помогая этим двум сторонам адекватно воспринимать друг друга и предотвращать конфликт сторон[171].

Попытки теоретиков и практиков разработать стройную жанровую систему документального кино предпринимались неоднократно, однако проблема жанрово-тематической дифференциации, повторим еще раз, до сих пор не решена – ни в теоретическом, ни в практическом плане. Вынеся за скобки аналогичный процесс в кинематографе, мы обратимся к истории развития телевизионной документалистики. Так, уже первые всесоюзные фестивали телевизионного кино в Киеве и Москве во второй половине 60-х годов прошлого века указали на возникновение разных жанровых форм в экранной документалистике. «Нурулла Базетов» свердловчанина В. В. Ротенберга стал основоположником фильма-портрета, в то время как

[169] *Мясникова М. А.* Жанры современного телевидения: от журналистского расследования до музыкального клипа. Екатеринбург: Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2009. Серия «Журналистика и общество». С. 28.
[170] Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.08.2022).
[171] *Трухина А. В.* Жанр как ключ к пониманию экранной документалистики и фактор медиабезопасности. Сборник статей IV Открытой межвузовской научно-практической конференции «Экология медиасреды». - М.: Изд-во Московского педагогического государственного университета. 2019. С. 304.

картина «Альфа и Омега» А. Е. Габриловича создавала образно-поэтический коллективный портрет. Харьковчанин С. М. Зеликин своей лентой «Шинов и другие» заложил основы проблемно-публицистического фильма, а «Мирное время» («Год 1946-й») И. К. Беляева продемонстрировал историческую публицистику[172]. Тем не менее и на сегодняшний момент единой классификации, которой придерживались бы все участники кинопроцесса, не существует. Так, И. К. Беляев в книге «Спектакль документов» упоминал портрет, очерк, квазирепортаж и при этом писал, что экранная документалистика пробует себя в более сложных жанрах – «драма, комедия, трагедия, детектив. И пока стоит рядом с публицистикой»[173]. Систематизировать их, полагает режиссер, невозможно. В свою очередь, К. А. Шергова выделяла в качестве доминирующих жанры «фильм-расследование», «фильм-биография», «научно-популярный фильм», отдельно упоминая как набирающий популярность жанр «докудрама»[174]. Е. А. Манскова выделила группу жанров, которые обозначила как «формульные», противопоставив их очерковым, или миметическим, жанрам. Для первых, по мнению исследовательницы, характерны шаблонность, понятность, развлекательность и интеллектуальная нетребовательность – те черты, которые мы определяли в качестве ключевых для фильмов-«суррогатов». Таковыми являются «биографии» и «истории», «фильмы-инструкции», «документальные детективы» и «научные расследования». К примеру, последние, несмотря на создаваемую ими видимость соотнесения с миром науки, на самом деле, как отмечает Манскова, далеки от настоящих научно-популярных лент, а порой и вовсе продвигают формы ненаучного мышления[175]. Таким жанрам противопоставляются художественно-документальные (докудрама и мокъюментари), фильмы-эссе, или проблемные фильм, и очерковые ленты.

---

[172]Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm#%D0%B7_21 (дата обращения: 20.08.2022) .

[173] *Беляев И. К.* Спектакль документов. Откровения телевидения. Москва : Гелеос, 2005. С. 190.

[174] *Шергова К. А.* Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / Монография. Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. С. 96.

[175] *Манскова Е. А.* Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011. С. 15.

Кстати, М. А. Мясникова традиционно делит последние на портретные, проблемные и путевые[176]. Н. Б. Кириллова указывает на жанры документального кино, сложившиеся под влиянием журналистики. К ним она относит хронику, репортаж и образную публицистику, включающую такие жанры, как обзор, очерк, портрет, проблемный фильм и т.д. Также исследователь выделяет жанры, сложившиеся под влиянием литературы: киноэпопею, драму, поэму и т.д.[177] В то же время Э. А. Девликамова, опираясь на классификацию Билла Николаса, называет совсем иные жанры документального кино: разъяснительный, поэтичный, эссеистичный, наблюдательный, совместный, спектакль, опрос, инсценировку и смешанный[178].

В практике телевизионного программирования документальным фильмам часто приписывают не те жанровые характеристики, которые им на самом деле присущи. К примеру, как жанр документального кино часто маркируются научно-популярные фильмы. «До небес и выше», «Бактерии. Война миров», «Открытый космос» – все эти фильмы обозначены в программе российских телеканалов как документальные, хотя их правильнее отнести к научно-популярным. Ю. И. Киселева достаточно четко проводит границу между этими двумя видами кино, отмечая, что документалистика изначально всегда рассказывала о человеке, в то время как научно-популярные фильмы изучали мир вокруг[179]. В то время как в основе драматургии документального кино, по мысли М. А. Разбежкиной, должна лежать драма жизни[180], критериями оценки научного-популярного фильма всегда были значимость для аудитории, высокая степень достоверности, зрелищное изображение, опора на непосредственные

---

[176] *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 204.
[177] *Кириллова Н. Б.* Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества : [учебное пособие]. Екатеринбург : Изд-во Урал. унта, 2013. С. 42-43.
[178] *Девликамова Э. А.* Документальный фильм: концепция жанра / Э. А. Девликамова // Культурная жизнь Юга России. 2019. №2 (73). С. 103-104.
[179] *Киселева Ю. И.* Современное научно-популярное кино: специфика и тренды. / Ю. И. Киселева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 1 (183). С. 73.
[180] *Разбежкина М.* Горизонтали маленького мира. Проблемы драматургии в документальном кино [Электронный ресурс] // Искусство кино. URL: http://old.kinoart.ru/archive/2007/08/ n8-article13 (дата обращения: 15.12.2018).

наблюдения и авторитет известных ученых[181]. Сегодня, продолжает мысль Ю. И. Киселева, под научно-популярным кино чаще понимаются фильмы о науке, ученых, космосе, изобретениях и технологиях, среди которых встречаются авторские проекты, экспериментирующие с формами и жанром[182]. Впрочем, чаще всего жанр любого неигрового фильма обозначается как «документалистика», что, как мы уже говорили выше, неверно. Такая ситуация, на наш взгляд, является прямым следствием того, что выработать стройную жанровую систему до сих пор не удалось теоретикам документального кино, а у практиков, очевидно, попросту не было в этом надобности.

Для создания стройной системы жанров документального кино требуется специальное исследование. Поэтому в данной работе мы лишь постараемся охарактеризовать выявленные нами эмпирическим путем в практике российского телевидения наиболее распространенные жанровые формы. Эти наблюдения мы подкрепим также суждениями других исследователей данной темы.

Е. А. Манскова отмечала, что самыми популярными на отечественном телеэкране стали фильмы, относящиеся к так называемым формульным жанрам – биографии и расследования. Их характеризует то, что информация в них доминирует над анализом и образностью. Интерес к расследованиям, по мнению документалистов, возник в период гласности как ответ на советскую политику замалчивания[183]. В фильмах, принадлежащих к этой группе, предметом исследования могут быть событие, явление либо человек, причем информация преподносится как совершенно новая и сенсационная. Так, достоинством картины «Курск. Десять дней, которые потрясли мир», вышедшей в 2020 г. на «России-1», стало эксклюзивное интервью командующего Северным флотом Вячеслава Попова, а аннотация ленты

---

[181] *Тертычный А. А.* Быть ли научно-популярной журналистике? // Вестн. ВГУ. Сер. : Филология. Журналистика. 2013. No 2. С. 213.

[182] *Киселева Ю. И.* Современное научно-популярное кино: специфика и тренды. / Ю. И. Киселева // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 1 (183). С. 77.

[183] *Шергова К. А.* Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / Монография. Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. С. 96.

Д. Киселева «Великая русская революция» обещала зрителю настоящее детективное расследование и факты, прежде нигде не звучавшие. Зачастую в таких произведениях авторы стараются осветить прежде малоизученный период истории либо какой-то ее аспект. Например, в ленте А. В. Титова «Испанская кровь» через истории детей, бежавших в СССР от гражданской войны в Испании, зритель узнает больше о том периоде истории двух стран и о том, как сложилась судьба эмигрантов в целом.

Не меньшей, а то и большей популярностью пользуются фильмы-биографии. По мнению киноведа и критика профессора А. С. Вартанова, этот жанр необычайно многолик, существуя в формате рассказа героя о себе, рассказа другого человека о герое, интервью с героем, традиционного повествования с закадровым текстом и синхронами близких героя. Но в центр внимания документалистов часто попадают не обычные люди, а знаменитости: актеры, музыканты, спортсмены, политики и другие выдающиеся личности. Это приносит заинтересованным сторонам обоюдную выгоду, писал исследователь: «Показывая звезд на экране, ТВ не только упрочивает их славу, но и укрепляет свое финансовое положение. Потому что, не секрет, оно связано с рейтингом, а тот, в свою очередь, – с мелькающими на экране знаменитостями»[184]. Эту же мысль развивает и Е. А. Манскова, говоря, что в качестве предмета отображения используются «уже растиражированные образы, включаясь в масштабную сетку интертекстуальности масскульта и массмедиа»[185]. При этом творческой группе не нужно создавать новое, прилагать усилия, чтобы зритель лучше узнал и полюбил героя – его и так знают и любят, а медийное руководство может не переживать, что картина покажет низкие рейтинги. «Безошибочный “творческий метод” создания расхожих портретных опусов состоит в том, чтоб записать подробное интервью с героем, а потом чередовать, подобно слоеному пирогу, сказанное им о себе с

[184] *Вартанов А.* Прислонившись к великим. Анри Вартанов (Телерадиоэфир) (Контент-анализ) // Журналист. 2008. № 8. С. 40.
[185] *Манскова Е. А.* Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011. С. 15.

настриженными фрагментами из его звездных ролей»[186], – разбирает А. С. Вартанов способы, с помощью которых создаются фильмы, принадлежащие к жанру фильма-биографии, изготовленные по одним и тем же лекалам. Такими картинами отмечают юбилеи знаменитых людей («Неизвестный Якубович» на Первом канале к 75-летию Леонида Аркадьевича), отдают дань памяти недавно почившим (фильм о Михаиле Жванецком, снятый в 2019 году, повторили на телевидении через несколько дней после смерти писателя-сатирика в 2020 году), в годовщину рождения или смерти вспоминают тех, кого уже давно нет с нами. Хотя по мысли С. А. Муратова телевизионный фильм-портрет – это жанр-индикатор для других областей документалистики, за которым просматривается социальный портрет эпохи, а герой становится точкой преломления нравственных проблем, в которых отражаются общественные процессы[187].

Наконец, пользуются популярностью и научные расследования. В центре внимания таких фильмов – явления, претендующие на то, чтобы расширить наше научное представление о мире, либо человек или событие в контексте этого явления. При этом, в отличие от настоящего научно-популярного кино («Генезис 2.0», «Год на орбите», «Завтра не умрет никогда» и т.д.), так называемые «научные расследования» часто продвигают откровенно псевдонаучные идеи. Ставший уже хрестоматийным пример подобного рода фильмов – «Вода» 2006 года, вышедший на «России-1» и вызвавший шквал критики со стороны научного сообщества. Спустя пятнадцать лет подобные картины все еще встречаются в программе, например «Вечная жизнь. Свидетельства бессмертных» на Рен-ТВ. В свое время С. Г. Кара-Мурза печально заключал: пока такие фильмы «фигурируют как научно-популярные, авторитет науки в обществе восстановить не удастся, а ее роль в становлении рационального сознания останется нереализованной»[188].

---

[186] *Вартанов А.* Прислонившись к великим. Анри Вартанов (Телерадиоэфир) (Контент-анализ) // Журналист. 2008. № 8. С. 40.
[187] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография. М.: ВК, 2009. С. 202.
[188] *Кара-Мурза С. Г.* От просвещения к мракобесию. Бюллетень «В защиту науки» // М.: Наука.

Большое распространение получили также художественно-документальные фильмы, в основе которых лежит метод художественной реконструкции, и в которых переплетаются игровые и неигровые элементы. А. В. Трухина предложила разделять фильмы, снятые с использованием этого метода, на три группы: 1) картины, в которых за счет актерской игры, авторского комментария внутри постановочных эпизодов, драматизации иконографии и анимации осуществляется драматизация реальности; 2) ленты, в которых реконструкция позволяет восстановить реальность («докудрамы»); 3) фильмы, в которых реальность моделируется в форме документа, то есть либо воссоздается ускользающая реальность, либо создается реальность воображаемая (мокьюментари)[189]. В первом случае такой прием также помогает в раскрытии образа реального человека – живого (когда современное изображение нужно дополнить реконструкцией, к примеру, показать его молодым или еще ребенком) или ушедшего из жизни. Так, в картине «Дороги Анатолия Новикова» режиссера П. Селина, когда повествование затрагивает детство главного героя, мы видим ребенка-актера, разыгрывающего роль юного помощника кузнеца – именно эту профессию в его возрасте и осваивал сам Новиков. Такие вкрапления игрового материала в неигровой помогают оживить его, сделать более доступным для зрительского восприятия. Вторая группа, пожалуй, представляет один из самых популярных на сегодняшний день жанров – докудраму. Ее определяют как жанр экранной документалистики, «предметом отражения которого являются подлинные события, лица, явления, факты, а методом – игровые способы реконструкции действительности»[190]. Иными словами, здесь *документальная* реальность создается *игровыми* методами. В. А. Кузнецова в статье «Факт и документ в историческом фильме», переосмысляя предсказания В. Г. Белинского о возникновении новых жанровых образований в сферах на границе искусства и науки, писала о докудраме как

URL: http://www.ras.ru/digest/fdigestlist/bulletin.aspx (дата обращения: 30.10.2020).

[189] *Трухина А. В.* Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино / А. В. Трухина // Вестник ВГИК. 2015. Т. 7, № 4. С. 51.

[190] *Манскова Е. А.* Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011. С. 9.

синтезе игрового и неигрового, по аналогии с документальной прозой: «Пограничная область создается и на участке “охудожествления” документа в тех случаях, когда оно реализует попытку авторов “идти дальше документа”»[191]. Тогда, по мысли исследователя, авторы решают научные задачи при помощи недопустимых в науке методов художественного домысла, которые в определенных ситуациях становятся неизбежны (например, при попытке воссоздать облик реального исторического деятеля)[192]. Изначально подобным образом снимались в основном документальные фильмы на историческую тему, для которых невозможно найти кинохронику. Сейчас же, по мнению журналиста и медиаменеджера А. К. Волина, популярность докудрамы объясняется поиском новых решений в документалистике: «слушать рассказ очередного эксперта или историка несколько скучновато. Уже не говоря о том, что, глядя телевизор, хочется видеть новую картинку и действие»[193]. Сегодня постановочные сцены можно обнаружить и в фильмах, созданных в регионах, хотя там нет больших бюджетов. Так, в ленте «Дойти до края. Сибирский континент», снятой в Республике Саха, пейзажи Якутии сочетаются с графическими элементами, которые рисуют прямо поверх «живого» изображения, а также инсценировками событий XVII века. Зритель видит актеров, изображающих казаков Семена Дежнева, и это не кадры из кинофильма – сцены сняты специально для этой документальной ленты. Наконец, последняя группа объединяет фильмы, в которых игровая реальность создается документальными методами. Это стало возможным благодаря тому, что у самого понятия «документ» границы оказались размыты. Первым примером подобного произведения стала радиопостановка Орсона Уэллса «Война миров», которая подавала сюжет вымышленного научно-фантастического произведения Герберта Уэлсса как журналистский репортаж.

---

[191] Документализм и современное кино: сборник научных трудов. Ред. Е. Ю. Хваленская. Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1985. Изд. № 6 (142). С. 81.
[192] Там же.
[193] Луи, Шепилов, Михоэлс… / Сайт издания «Российская газета». URL: www.rg.ru/2009/06/18/volin.html (дата обращения: 10.10.2020).

С тех пор жанр неизменно набирал популярность и развивался, принимая все новые черты. То подделывая хронику, то становясь инструментом политической пропаганды, он «путает факты и подменяет понятия, дурачит собственных героев и блефует, склеивает несоединяемое и разрезает монолитное»[194]. Тем не менее мокьюментари, находящийся на стыке документального и художественного кино и тяготея к последнему, сегодня редко встречается в телепрограмме, в отличие от докудрамы.

В последние годы фильмы и сериалы все активнее используют те или иные приемы художественной реконструкции и порой от начала и до конца воссоздают на экране события в таком масштабе, что их становится трудно отличить от художественного кино. Так, телекомпания Star Media выпустила уже 30 циклов в жанре документальной драмы, многие из которых демонстрировались в эфире Первого канала и брали призы телевизионных и кинофестивалей. Ее стилистика и инструментарий позволяют вбирать в себя черты жанров, которые Е. А. Манскова определяет как «формульные» – биографии, расследования, фильма-инструкции. Это означает, что докудрама уже переросла границы своего жанра, стала чем-то большим. Судя по растущей популярности этих произведений, обилию постановочных сцен (в противовес старым лентам, где исторические события иллюстрировались кадрами кинохроники), современный телезритель даже документальные ленты привык воспринимать через призму художественного кино. Документальность отступает перед зрелищностью, реализм – перед наглядностью, явление – перед его изображением. Мало просто увидеть настоящего Ленина на нескольких реальных кадрах того времени – гораздо интереснее, по логике современных кинематографистов, детально воссоздать как можно больше событий с его участием. Изучением феномена докудрамы сегодня заняты не только отечественные, но и зарубежные киноведы. Так, Тобиас Эббрехт указывает на то, что «сочетание документального и художественного способов

[194] *Зельвенский С.* Mocumentary: история вопроса // Журнал «Сеанс». 2008. URL: https://seance.ru/articles/mocumentary/ (дата обращения: 31.08.2021).

репрезентации соответствует желанию аудитории увидеть их собственное понимание истории, подтвержденное историческими свидетельствами»[195]. По его мнению, беллетризация и инсценировка также помогают зрителю сравнить, соответствует ли его в*и*дение исторических событий тому, что официально принято в обществе. Докудрама, опираясь на документ, тем не менее, как считает профессор Стивен Липкин, оспаривает серьезность документалистики как таковой. И в то же время «докудрамы предлагают сильные, привлекательные, убедительные аргументы, касающиеся конкретных предметов, изображая людей, места, действия и события, которые существуют или существовали»[196]. Эстетический стиль докудрамы убеждает аудиторию в достоверности изображаемого, заставляет поверить в то, что события на самом деле происходили так, как показано в документальном фильме. В то же время, добавляет доктор Деррек Джон Паджет, аудитория приглашается пережить исторические события с безопасной и удаленной позиции: «Наш взгляд как аудитории бестелесен: мы физически находимся в области “там-но-не-там”, в то же время виртуально обитая в идентифицирующей области драмы “там”»[197]. Исследователи признают, что сближение игровых и неигровых приемов отображения действительности и появление гибридных жанров – процесс естественный: «Отнюдь не отвергая ни традиционного игрового, ни документального фильма, картины-гибриды <…> пытаются проложить новые пути для более широкого и углубленного отражения современной жизни, предлагают не только новые кинематографические методы, но новые подходы к изображению реальности»[198], – отмечала Н. Б. Вольман в статье «О взаимовлиянии документального и игрового». И хотя смотреть такие ленты, безусловно, интересно, порой авторы настолько увлекаются, что стирается

---

[195] *Ebbrecht T.* Docudramatizing history on TV German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005. European journal of Cultural studies. P. 40.
[196] *Lipkin, S.N.* Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice. Carbonale: South Illinois University Press. 2002. P. 4.
[197] *Paget, D.* Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama. R.C. Allen and A. Hill (eds) The Television Studies Reader, 2004. Pp. 197–208.
[198] Документализм и современное кино : сборник научных трудов. Ред. Е. Ю. Хваленская. Ленинград : Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1985. Изд. № 6 (142). С. 126.

граница между документальным и художественным и теряется сама суть неигрового кино как рода аудиовизуального искусства. А. В. Трухина указывает на то, что с ростом популярности произведений, использующих метод реконструкции, возникает комплекс проблем, связанных с соотношением правды и вымысла: «в трактовке фактов, трансформации пространства и времени, инсценировке событий, вмешательстве в чужие судьбы, провоцировании героев на те или иные поступки»[199].

Снимая путевые очерки, телеканалы предпринимают дорогостоящие экспедиции к Северному и Южному полюсам (циклы «Северный морской путь» Елизаветы Листовой или «Антарктида. Хождение за три полюса» Валдиса Пельша), путешествия по Алтаю («Гарик Сукачев. То, что во мне») и к берегам Крыма (серия фильмов «Остров Крым»). И при этом практически канул в лету такой жанр, как видовой фильм. Эстетическая функция, которую он выполняет, уже почти забыта, а виды городов и прекрасные пейзажи становятся вспомогательными элементами других документальных картин.

Пожалуй, сложнее всего складывается судьба проблемного очерка. В телепрограмме подобные ленты трудно найти. Редкие исключения – фильм «Байкал. Новый ковчег», вышедший в 2020 году на Первом канале и затрагивающий проблему ухудшения качества воды в озере Байкал, и «Спасти ребенка» 2015 года о том, как и почему в мегаполисах пропадают дети. Порой такие ленты балансируют на грани научно-популярного кино и документалистики – как, к примеру, сериал Е. Кривцова «Холод», состоящий из четырех частей и рассказывающий о том, как климат повлиял на человеческую цивилизацию. Ставя перед зрителем какую-либо актуальную, социально значимую проблему, подобные фильмы не только просвещают зрителя, но и побуждают общество искать решение поднятой проблемы.

Есть фильмы, рисующие портреты людей и одновременно рассказывающие о прошлом и настоящем знаменитых христианских святынь

---

[199] *Трухина А. В.* Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино / А. В. Трухина // Вестник ВГИК. 2015. Т. 7, № 4. С. 51.

(«Оптина пустынь»), о жизни малых народов России («Старик, пых-пых и море») или развитии промышленности («Повелители недр»). В отличие от фильмов-биографий задача авторов таких картин не рассказать историю чьей-то жизни в хронологическом порядке, а сделать некий снимок человека в его настоящем, показать его со всех сторон, как это происходит в лентах «Агафья», «Радов», «Кинорежиссер Юлий Файт. Трамвай в другой город» или «Дороги Павла Селина».

И все-таки абсолютным лидером телевещания в последние годы стал жанр биографического фильма. По подсчетам, за четыре месяца 2020 г. (январь, апрель, июль и октябрь) в эфире «России-1», Первого и НТВ вышло всего 55 документальных фильмов и сериалов. При этом биографии составили больше половины от общего числа – 28 картин. Следом шли фильмы-расследования – всего 7 лент, еще меньше путевых, проблемных, портретных очерков и докудрам. А. А. Пронин объясняет такую тенденцию тем, что биографические и исторические фильмы «“работают” на контролируемое властью и выгодное ей формирование и поддержание идентичности зрителя: национальной, культурно-исторической, социальной, гендерно-возрастной и т.п.»[200]. Из этой обращенности к прошлому К. А. Шергова вслед за В. В. Манским делает неутешительный вывод: авторы и заказчики телевизионных неигровых фильмов (а возможно, и сами зрители. – Прим. авт.) плохо представляют себе современную Россию, а «документальное кино перестало быть “окном в мир”: полностью оставив эту функцию выпускам новостей, оно стало “окном в прошлое”»[201]. В. В. Коршунов объясняет этот феномен слабым контактом российского кинематографа с реальностью, причем, по его мнению, эта тенденция, во-первых, затрагивает не только документальное, но и игровое кино, а во-вторых – она не является недавним явлением, но прослеживается на протяжении всей истории отечественного кинематографа. Подцензурным, по его мнению, было кино дореволюционное, фильмы практически всего

[200] *Пронин А. А.* Mass-док: презумпция нарративности. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2017. С. 69.
[201] *Шергова К. А.* Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / Монография. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. С. 103.

советского периода формировали новую реальность – не такую, какой она была, а такую, какой она должна была быть. К реальности обратились только в перестройку, но вскоре аудитория, считает Коршунов, устала от фильмов-зеркал, показывавших ей то, что она и так видела из окна. И сейчас ленты, которые исследуют современность и современного человека, стали редкостью, уступив место исследованиям истории и исторических личностей. Причина в том, что «у нас документальное кино очень любит конструировать какую-то реальность, найти какую-то территорию безопасности, например историческое кино, биографическое кино. А вот болевые точки современности, драйв, нерв современности – этого оно всегда старалось избегать, или говорило об этом завуалированно»[202]. Возможно, поэтому ленты вроде «Человек неунывающий» или «Россия. Нам 30 лет!», которые пытаются осмыслить наше время, так ярко выделяются на общем фоне. Вернет ли документальное кино утраченное жанрово-тематическое разнообразие, во многом будет зависеть от того, за какие произведения зритель будет голосовать нажатием кнопки телевизионного пульта.

1.4.2. Методы и приемы создания документальных фильмов для телевидения

Жанровая принадлежность той или иной документальной ленты задает определенные установки, которым она должна следовать: у портретного очерка и фильма-биографии в центре внимания должен быть конкретный человек, проблемный очерк строится вокруг значимой общественной проблемы, докудрама основывается на художественной реконструкции исторических событий и т.д. Тем не менее то, как будет реализован авторский замысел, зависит от множества факторов. В процессе написания сценария, съемок и монтажа режиссер-документалист и его команда используют целый ряд методов и приемов (составных элементов метода). От того, насколько они

[202] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.

будут самобытны и уникальны сами по себе, а также в комбинации друг с другом, зависит качество всей картины.

Уровень развития современных технологий предоставляет авторам широчайшие возможности для творчества. Пожалуй, никогда в истории кинематографа, игрового и неигрового, у режиссеров, операторов, сценаристов и продюсеров не было такого простора для реализации своих самых смелых идей при использовании наиболее дешевых и простых в применении технических приспособлений. Чтобы получить эффектные кадры с высоты птичьего полета, больше не нужно поднимать в воздух вертолет, как это делал Сергей Бондарчук в своей киноэпопее «Война и мир» – любой квадрокоптер снимет сцену легче, быстрее и с лучшим качеством изображения. Все богатство технических средств и творческих приемов, которые начали развивать игровой и документальный кинематограф, унаследовало и телевидение. Творческая команда, приступая к работе, должна решить множество вопросов, от которых напрямую зависит облик будущей ленты. Условно разделим их на две категории: *творческие* и *финансовые*. Первые касаются содержательной и аудиовизуальной составляющих фильма: темы и идеи, которые определяются целью авторского высказывания и влияют на стиль и образность произведения; драматургической структуры; метода наблюдения; степени участия автора (реального или фиктивного) непосредственно в повествовании; наличия или отсутствия героев; методов их представления; аудиовизуального ряда. Разумеется, на все эти составляющие напрямую влияет финансовый аспект: кто и в каких объемах будет спонсировать производство картины и на какой площадке ее будет транслировать.

Идея любого документального фильма (в отличие от учебного или научно-популярного, которые рассчитаны на обучение зрителя, передачу новых знаний) предполагает некое авторское высказывание на тему, о которой до него не говорили либо рассматривали ее под иным углом. В процессе разработки идеи и темы документального фильма появляется третья важная составляющая – художественный образ, причем он, как правило, создается в течение всей

работы над лентой и «проецируется в сознание зрителя в той форме, которую позволяет воссоздать накопленный опыт отдельной личности»[203]. В. А. Бабенко указывает на то, что через трансляцию визуального образа создается вымышленная реальность, которая сильнейшим образом воздействует на телеаудиторию, а достоверность документального материала усиливает этот эффект[204].

Сложные сочетания и соотношения темы, идеи, образности и тех методов и приемов, которыми пользуется автор документального фильма, чтобы наилучшим образом донести до зрителя свой замысел, М. В. Мельникова предлагает структурировать в зависимости от стиля ленты: он может быть поэтическим, разъясняющим, участвующим, наблюдательным, рефлексивным и перформативным. Стиль, в свою очередь, определяют цели: поэтический создает настроение и в наибольшей степени опирается на образ, а не на слово, в то время как разъясняющая документалистика призвана структурированно доносить информацию до зрителя; наблюдательный стиль практически исключает автора из повествования, показывая зрителю жизнь как она есть, в то время как при перформативном и участвующем стилях документалист непосредственно включен в происходящее на экране[205].

В то же время все выходящие в прокат документальные фильмы можно сгруппировать в три категории, в зависимости от того, *в чем заключается новизна* произведения: в его содержании, в визуальной форме выражения или в сочетании обоих этих факторов. Чтобы привлечь внимание зрителя, документалисты могут пересмотреть уже известные события или взглянуть на них под другим углом, найти ранее неизвестные факты, подробно осветить малоизвестные. Это метод перемонтажа, который еще в 1920-е годы разработала Э. И. Шуб. Г. С. Прожико отмечает, что, в отличие от Д. Вертова,

---

[203] *Алексеева Т. В.* Особенности телепроизводства документальных фильмов. / Журнал «Интерактивная наука». Санкт-Петербург, 2022. URL: https://interactive-science.media/ru/keyword/440102/articles (дата обращения: 09.11.2022).

[204] *Бабенко В. А.* Документальный образ как часть современной визуальной культуры // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева, № 2. Т. 2. 2018. С. 163.

[205] *Мельникова М. В.* Язык и стиль документального фильма // Русистика и современность: сборник статей XXII Международной научной конференции. Астраханский государственный университет. 2019. С. 306.

для которого кадр важен был как носитель скрытого символизма, Шуб ставила своей задачей раскрыть конкретное историческое содержание извлеченного из архивов материала. А намеренно долгие хроникальные кадры позволяли зрителю погрузиться в эпоху, «уловить не столько событийную сюжетику факта, столько атмосферу той далекой жизни через прослеженные мизансцены реальных ситуаций, сохраненные внутрикадровые ритмы движения людей и т.д.»[206]. Здесь можно привести в качестве примера фильм «Великая Азия против самозваных ариев», который, визуально не предлагая зрителю ничего нового (вся лента строится на кадрах кинохроники), исследует малоизученную историю Монголии и Тывы периода Великой Отечественной войны. Как нетрудно догадаться, этот способ характерен в основном для лент, которые создаются из архивной кинохроники методом перемонтажа. В таком случае режиссер не добавляет от себя никакого нового материала (кроме, быть может, титров или закадрового голоса), но, выстраивая хронику в определенной драматургической последовательности, он на стыке двух ранее не связанных друг с другом кадров или целых сцен создает новые смыслы, в соответствии со знаменитым эффектом Кулешова. Второй способ повествования заключается в том, чтобы, рассказывая об известных событиях, представить их в необычном формате (то есть новизна в данном случае заключается не в содержании, а в форме подачи материала). Для этого можно прибегнуть к новейшим способам съемки и монтажа, всевозможным компьютерным спецэффектам, позволяющим превратить документальный фильм в высокобюджетный блокбастер. Серьезные киностудии не экономят на использовании операторского крана и квадрокоптера, на применении сложной компьютерной графики, возведении декораций и приглашении актеров. Подобные технологии особенно любят создатели докудрам. К примеру, в документальном сериале «Первая мировая» от студии StarMedia показаны известные каждому образованному зрителю события большой войны 1914–1918 годов. Несмотря на то, что ученые до сих

[206] *Прожико Г. С.* Концепция реальности в экранном документе. / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. С. 136-137.

пор постоянно делают открытия, касающиеся этого малоизученного исторического периода, в описываемых нами фильмах акцент делается вовсе не на новых, неизвестных широкой публике фактах, повествование следует привычному историческому курсу. Новизна заключается в яркой, красочной манере подачи материала, когда все повествование строится на постановочных эпизодах, и у исторических персонажей есть целые сцены с диалогами. Наконец, третий способ воплощения авторской идеи предполагает сочетание предыдущих двух. Он пользуется наибольшей популярностью, поскольку любой автор стремится не только нащупать новую для него мысль или взглянуть на привычное под другим углом, но при этом создать и свой собственный визуальный ряд, выразить себя в кадре. Этот критерий применим к картинам всех жанров. Приведем в качестве примеров: фильм-портрет об Агафье Лыковой; путевой очерк про путешествие через Антарктиду (новизна здесь не только в визуальном ряде, но и в самом стремлении авторов достичь все три полюса Южного континента и зафиксировать этот процесс на видео, став таким образом своего рода первооткрывателями); цикл проблемных очерков о вреде алкоголя.

Кроме того, документальные ленты можно дифференцировать в зависимости от их *композиции*. Влияние на нее, по мнению И. В. Евтеевой, оказывают временн*а*я последовательность повествования и способ раскрытия проблемы, поэтому все композиционные структуры она делит на линейные и стадиальные[207]. В первом случае история строится в хронологическом порядке, проблема имеет открытую форму, каждый эпизод является стадией ее развертывания. Примером может служить фильм «Дальстрой. Линия фронта», в котором повествование последовательно ведет зрителя через все четыре года Великой Отечественной войны. Напротив, стадиальная структура предполагает развертывание драматической ситуации без учета временн*о*го фактора, как это было, к примеру, в фильме «Радов», в котором последовательность сцен не

[207] *Евтеева И. В.* Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / Е. В. Евтеева. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. С. 102.

соответствует хронологии жизни главного героя, к тому же в ленте есть элементы цикличности и кольцевой структуры: сквозной сценой является встреча родных и близких Александра Радова, во время которой они пишут послание в его честь на огромных листах. А начинается и заканчивается фильм кадрами, где собравшиеся выкладывают эти листы на земле. Наконец, эти два подхода можно и комбинировать: к примеру, в фильме «Агафья», на первый взгляд, есть хронологическая последовательность изложения событий, он начинается прибытием экспедиции и заканчивается ее отъездом. Однако внутри этих очерченных временн*ы*х границ повествование делится на тематические блоки, которые описывают разные стороны жизни главной героини, и линейность при этом не соблюдается.

Способ представления автора и героев – еще один фактор, влияющий на облик всего фильма. Как уже говорилось выше, автор может присутствовать в кадре визуально, читать текст за кадром или же отсутствовать непосредственно в повествовании. Последним способом наррации в телевизионной документалистике пользуются неохотно, предпочитая вести своего зрителя сквозь драматургические коллизии, разъясняя ему каждую деталь. Ю. М. Лотман объясняет эту любовь телевидения к «голосу свыше» следствием психологического влечения человека к мистическому, которое уходит корнями еще во времена древних религиозных сект. Древнегреческие пифагорейцы, а также представители некоторых ответвлений иудаизма и ислама требовали, чтобы во время богослужения жрец, учитель либо священник находился за пределами видимости, поскольку «видеть говорящего – значит понимать, что мы слышим мнение отдельного человека... Голос невидимого претендует на большее – на абсолютную истину…»[208] Впрочем, в отечественной школе документалистики популярность закадрового монолога объяснялась гораздо прозаичнее. Еще в 1967 году И. И. Стреков писал, что «писатели, начинающие работать в кино, не сразу постигают выразительную силу экранного изображения и целиком полагаются на слово. Они хотят все выразить словом,

[208] *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллин: «Александра», 1994. С. 146–147.

тогда как можно “сказать” и монтажной фразой, пластикой кадра, звукозрительными средствами кино»[209]. От того, насколько хорошо автор документального фильма освоит эти разнообразные творческие приемы, напрямую зависит то, насколько глубоким, образным получится его произведение и каким «запасом эстетической прочности» оно будет обладать.

Создавая пространство экранного документа, автор тем или иным способом вмешивается в реальность. В процессе эволюции документалистика выработала несколько эффективных способов взаимодействия камеры с окружающей действительностью. И. В. Евтеева выделяет следующие приемы:

- наблюдение – когда «киноглаз» фиксирует героев или окружающую среду на протяжении определенного периода времени;
- эксперимент – прием, при котором автор «подготавливает» событие, не зная, к чему это приведет;
- реконструкция прошлого – когда реальность воссоздается в кадре при помощи иконографических элементов;
- инсценировка – отличается от предыдущего приема тем, что в этом случае создаются новые способы отображения реальности в виде графических элементов, анимации и т.д.;
- провокация – прием, схожий с экспериментом, но результат документалистами ожидаем[210].

Эта классификация не является исчерпывающей. Так, С. В. Дробашенко добавлял к методу наблюдения метод съемки «привычной камерой», когда в результате длительного сосуществования со съемочной группой герои настолько привыкают к камере, что перестают ее стесняться и максимально раскрываются перед ней – как это произошло, к примеру, в сериале «Лешкин луг», съемка которого шла на протяжении двух десятилетий. «Документалист, не скрывая своей принадлежности к кинематографу, своих целей, вступает в

---

[209] *Стреков И.* Автор и документальный фильм. М.: ВГИК, 1967. С. 31.

[210] *Евтеева И. В.* Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / Е. В. Евтеева. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. С. 99–102.

контакт с исследуемым явлением и становится затем естественным, привычным, а отнюдь не инородным телом в нем»[211], – писал С. В. Дробашенко. Также классификация Евтеевой не учитывает такие приемы, как простая репортажная съемка (которую отчасти можно соотнести с наблюдением, но провести знак равенства между ними все-таки нельзя), а также съемка скрытой камерой (тоже являющаяся скорее частным случаем наблюдения).

Впрочем, огромная доля успеха фильма зависит не только от автора и его работы с пространством реальности, но и от героев, которые сами по себе могут стать двигателями нарративного процесса. Режиссер документального кино телеканала Russia Today Documentary О. Некишев называет в качестве слагаемых успеха своих картин именно героев: «В любом фильме должен быть герой. У каждого героя должно что-то происходить. Должна быть какая-то история, рассказанная в фильме. Поэтому у нас все фильмы основаны на историях героев: от начала до конца»[212]. Притом в отличие от новостных редакций документалисты ищут своих героев заранее. Это связано с ограниченным съемочным периодом – у сотрудников Russia Today, как правило, не больше двух недель.

А. А. Пронин выделяет монофоническую наррацию, когда герой один и рассказывает о себе сам в виде монолога, в кадре или за кадром, и полифоническую, когда создается коллективный портрет[213] – как, например, в «Человеке неунывающем» А. С. Кончаловского или фильме «Испанская кровь» А. В. Титова. Через истории детей-испанцев, иммигрировавших в СССР в годы гражданской войны между республиканцами и франкистами, создается некий коллективный образ этих людей и их потомков, обнаруживается то общее, что их объединяет, несмотря на разность судеб. Сам режиссер на показе фильма на

---

[211] *Дробашенко С. В.* Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., 1972. С. 156.
[212] Фрагмент личной беседы с О. Некишевым.
[213] *Пронин А. А.* Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. На правах рукописи. Санкт-Петербург, 2016. С. 141.

фестивале документального кино «Россия» емко обозначил цель своего фильма: «понять, как рубцуются раны».

В данном контексте, на наш взгляд, нельзя не упомянуть и третий возможный вид наррации – диалогический. Впрочем, для него необходимо участие не только героя, но и автора. Таким образом, мы видим на экране монолог (автор либо герой), диалог (автор и герой) и полилог (автор и несколько героев либо только герои без автора).

Когда героев в ленте много, наррация превращается в сложный процесс, особенно если речь идет о людях, которых уже нет в живых. Это особенно существенно для исторических фильмов и циклов, таких как документально-игровые драмы А. В. Пивоварова[214] «Брест. Крепостные герои», «Вторая ударная. Преданная армия генерала Власова», «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова», «Москва. Осень. 41-й». Чтобы максимально полно и разнообразно донести до зрителя воспоминания участников событий, автор применил разнообразные приемы.

1. *Комментарий (синхрон) участника событий,* который зачастую перекрывается кадрами кинохроники или фотографиями. Комментарии органично вписываются в общую канву истории, объясняя или иллюстрируя то, о чем говорит автор, а зачастую и подводя его к новой теме. В ленте «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» комментарии ветерана советской армии порой идут сразу же после комментариев ветерана Рейха (и наоборот). Говоря об одних и тех же событиях, персонажи дают зрителю возможность взглянуть на них под разными углами. Порой комментарий героя может стать эксклюзивным материалом, вокруг которого и будет строиться весь фильм и благодаря которому он в принципе появится на свет – как это произошло, к примеру, с лентой «Александр Аскольдов. Жизнь и судьба» Игоря Калядина. Производство картины началось с видеокассеты, случайно обнаруженной у себя в архивах подругой режиссера Аскольдова Еленой Санаевой. На старой, прижизненной видеозаписи 2003 года, которую прежде нигде и никогда не

[214] Признан иноагентом в РФ.

публиковали, Александр Яковлевич рассказывает о своей жизни и о том, какую роль в ней сыграл самый известный его фильм «Комиссар». Вокруг этого эксклюзивного монолога героя и был выстроен весь фильм.

2. *Воспоминания участника событий, зачитываемые голосом за кадром*. Прием активно используется в фильмах в том случае, если участника событий уже нет в живых, но после него остались мемуары, доклады, телеграммы и письма. Обычно их озвучивает диктор, а на экране текст дублируется в виде цитаты (иногда добавляются графические элементы).

3. *Воспоминания, которые зачитывает актер*. Способ, активно используемый в фильме «Брест. Крепостные герои». Чтобы персонифицировать воспоминания участников обороны Брестской крепости, Пивоваров вводит в фильм актеров Алексея Серебрякова, Мариуса Кунце и Екатерину Гусеву, которые воплощают на экране образы тех, чьи письма они зачитывают. Вот как сам Пивоваров рассказывает об этом опыте: «Из свидетелей брестской обороны в живых практически никого не осталось. При этом сохранились их воспоминания, письма, интервью, много интересной прямой речи. Нам нужно было адекватным образом воспроизвести эти воспоминания в кадре»[215].

4. *Закадровый рассказ с показом фотографий или кадров кинохроники*. Как правило, к этому приему авторы прибегают, рассказывая об известных фигурах – полководцах, генералах, известных героях войны, будь то Буденный в «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (там показываются кадры кинохроники) или Власов в фильме «Вторая ударная. Преданная армия генерала Власова». Для этих же целей порой используются и кадры из художественных фильмов, снятых уже после Великой Отечественной войны. Как правило, фигура героя, которая является исторической, настолько значительна, что для автора является важным показать кадры именно с ним, а не случайную подборку кинохроники тех лет.

---

[215] *Нараленкова О.* Герой с клеймом предателя // Сайт «Российской газеты». 2010. URL: www.rg.ru/2010/09/23/pivovarov.html (дата обращения: 10.04.2019).

5. *Постановочные кадры с закадровым рассказом или стендап автора в сцене*. В этом случае актеры по большей части без слов разыгрывают описываемые события. Чаще всего в постановочной сцене появляется сам автор, и тогда она становится стендапом. Игровые кадры дают зрителю возможность максимально погрузиться в атмосферу фильма и увидеть описываемых персонажей в «реальной» обстановке.

6. *Досье*. Метод, когда к реальной фотографии персонажа прилагается воссозданный на компьютере текст биографии персонажа (представленный в виде досье), который дублируется закадровым голосом диктора.

7. *Рассказ потомков об участниках событий*. В фильме «Вторая ударная. Преданная армия генерала Власова» через всю картину проходит сюжетная линия писательницы Изольды Ивановой и поисковика Александра Орлова, которые встречаются на станции «Мясной бор» и гуляют по лесу, где когда-то шли жестокие бои между немцами и попавшими в окружение советскими войсками. В процессе они рассказывают друг другу (мы, конечно, понимаем, что на самом деле рассказ адресован зрителю) историю тех событий. Еще ярче этот прием делают условия, в которые помещают героев. Например, в фильме «Дороги Анатолия Новикова» воспоминаниями о нем делится его внучка Ирина, при этом она сидит в кинозале и смотрит архивные семейные видеозаписи с ним, комментируя каждую в ходе просмотра. Это вызывает живые эмоции: она волнуется, где-то плачет, что-то произносит непроизвольно, без обдумывания. Это придает рассказу глубину и эмоциональность. Иногда, как в фильме П. Селина, оператор снимает сцену открыто, а порой (как в ленте В. Лисаковича «Катюша») используется скрытая съемка. Это помогает герою, который больше не ощущает себя под прицелом камеры, максимально открыться и побыть самим собой, выдав самые искренние эмоции.

При этом визуальный ряд, несмотря на все разнообразие современных методов съемки, согласно А. А. Пронину, либо демонстрирует реальность, включенную в пространство экранного документа (это особенно ценно для таких авторов, как Леонид Парфенов, который любит сам появляться в кадре),

либо реконструирует ее (то есть вербально и невербально воссоздает в том виде, в котором окружающая реальность находилась на момент, описываемый в фильме), либо трансформирует, видоизменяя существующую реальность и добавляя к ней элементы, которые прежде не были ей присущи[216].

Разумеется, все разнообразие технических и творческих методов съемки возможно при соответствующем финансировании. Дальние экспедиции, покупка квадрокоптеров, приобретение прав на эксклюзивные и редкие кадры кинохроники, которые зрители прежде не видели, и тем более съемка игровых сцен с привлечением известных актеров, большой массовки, возведением сложных декораций – все это требует огромных вложений. Работа телеканалов с производителями, то есть продакшн-студиями и кинокомпаниями делится на три вида: это закупка (не только российского, но и зарубежного контента), заказ или ко-продукция. При закупке аудиовизуальное произведение приобретают в готовом виде, при этом телеканал платит автору или студии за определенное количество показов. Правда, не всегда вещатель может себе позволить достойно оплатить труды документалистов. Так, руководитель дирекции кинопоказа телеканала ОТР Б. Печенов отмечает, что, поскольку канал является на 100% бюджетным и дотационным (то есть не имеющим рекламы), то зарабатывать деньги он не может по закону[217]. Отсюда и низкие гонорары авторам – их начисляют, исходя из той суммы, которая ежегодно выделяется из государственного бюджета. Похожая ситуация наблюдается и у телекомпаний, которые живут за счет рекламы. Сами авторы не очень охотно идут на сотрудничество с ними. Екатеринбургский режиссер-документалист Р. Р. Карапетян рассказывает, что его переговоры с федеральным телеканалом «Моя страна» зашли в тупик, как только заказчик озвучил размер гонорара. За тысячу рублей, по словам Карапетяна, вещатель просил полностью передать ему авторские права на картину. Съемки же одного фильма, по подсчетам

---

[216] *Пронин А. А.* Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. На правах рукописи. Санкт-Петербург, 2016. С. 66–70.

[217] Фрагмент личной беседы с Б. Печеновым.

документалиста, в среднем обходятся в пятьдесят-шестьдесят тысяч рублей – это оплата переезда, гостиницы и гонораров членам съемочной группы[218].

Конечно, крупные холдинги, такие как ВГТРК, могут позволить себе производственный заказ, когда создание картины непосредственно финансируется и контролируется телеканалом. В. В. Коршунов, который до 2021 года занимал должность шеф-редактора отдела документального кинопоказа «России-К», говорит о плотной работе телеканала с творческой командой, создающей ленту, на каждом этапе ее производства. Утверждаются и тематическая, и сценарная заявка, синопсис и сценарий, причем объем необходимой документации и согласований напрямую зависит от доверия телеканала к студии и режиссеру и того, насколько давно они сотрудничают друг с другом. На стадии съемок телеканал может запросить фрагмент отснятого материала, оценить его качество: «чтобы мы понимали, редакторы, что это снято, снято такой-то аппаратурой, с таким-то качеством, чтобы было понятно, что нас это устраивает. Или “нет, кошмар, не устраивает, возвращайтесь, переснимайте”»[219]. Так же тщательно контролируется производство на этапе чернового и чистового монтажа, с шеф-редактором отдела документального кинопоказа студия полностью согласовывает закадровый текст, если он есть в фильме. И на каждом из этих этапов ленту могут возвращать на переделку, в том числе и готовый фильм. При таком виде производства телеканалы, разумеется, имеют непосредственный контроль над созданием ленты, что позволяет им получить в точности тот результат, который им необходим.

Но самым перспективным способом работы А. Смирнова, которая в 2018 г. занимала пост главного режиссера службы документальных фильмов телеканала «Россия-1», считает ко-продукцию. В этом случае студии объединяют свои технические и финансовые ресурсы, чтобы создать экранное произведение, на которое каждая из них будет иметь авторские права. В ходе

[218] Фрагмент личной беседы с Р. Карапетяном.
[219] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.

переговоров стороны обсуждают, какой материал снимет каждая из них, после чего студии обмениваются отснятым видео. При этом разделение прав подразумевает, к примеру, что одна из них делает авторскую версию для фестивалей, а другая – телевизионную для трансляции. Либо же стороны делят территории: одна показывает картину в странах Европы, другая в Азии, третья – в Северной и Южной Америке[220]. Обсуждается все, вплоть до жанровых предпочтений: например, из одного и того же исходного материала в одной стране могут сделать научно-популярную передачу, а в другой – полнометражную докудраму. Сейчас такой подход к созданию фильмов набирает популярность. Он позволяет создать картину усилиями нескольких студий, когда одна может попросту не справиться. Так, по словам Смирновой, снимали ленты про Антарктиду, каждый съемочный день в которой обходится невероятно дорого для любого производителя. Медиаменеджер уверена: такое сотрудничество с иностранными коллегами надо наращивать, невзирая на сложные межгосударственные отношения.

Стоит также отметить, что, по словам В. В. Коршунова, в каждом конкретном случае телеканалы индивидуально принимают решение, какой вид производства документальных лент им необходим сейчас. Отталкиваются обычно от поставленной сверху задачи, поступившей заявки. Например, если необходим фильм к юбилею Лукино Висконти, в отделе документального кинопоказа «России-К» сначала проверяют то, что имеется в наличии: «есть ли у нас фильм зарубежный про Висконти, который мы можем показать, права на который еще сохранились у нас на показ?»[221]. Соответственно, решение о закупке нового контента чаще принимается тогда, когда в запасах у телеканала по нужной теме ничего нет, а необходимость заказа возникает тогда, когда нет возможности закупить фильм по интересующей прокатчика тематике (например, в силу ее эксклюзивности или специфичности).

[220] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.
[221] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.

Как видим, у современных режиссеров документального кино есть широчайший набор возможностей, методов и приемов создания фильмов. К сожалению, далеко не всегда авторам удается договориться с руководством телеканалов, преследующим свои цели, и получить достойную оплату за труд. В попытке расширить аудиторию, найти новые площадки для самовыражения и и получить доходы для дальнейшей работы документалисты все активнее осваивают глобальные сети. Но, к сожалению, этот процесс не самым благотворным образом сказывается на качестве эфирного телеконтента.

ГЛАВА 2. КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКА В РАЗНЫХ ЭКРАННЫХ СРЕДАХ: РАЗМЕЩЕНИЕ И ОСМЫСЛЕНИЕ

2.1. Роль кино в программной политике телеканалов

Чтобы определить место документального кино в программной политике телеканалов, нам нужно разобраться в понятиях программности и программной политики, выявить факторы, формирующие программную политику, и рассмотреть основные функции, которые выполняет художественное и документальное кино в телевизионном эфире, в том числе и такую ключевую, как участие в общественном диалоге.

С самого зарождения эфирного телевидения программность остается одним из важнейших его свойств, во многом определяющим его способность воздействовать на зрителя и влиять на умы. Э. Г. Багиров считал программность наиболее важной и принципиальной чертой ТВ-специфики, имеющей куда большее значение, чем симультанность, камерность восприятия и характер телеизображения. Все произведения, попадающие на телеэкран, независимо от их жанра и формата, определенным образом выстраиваются в структуре эфира, подчиняясь выверенным годами законам – иначе говоря, создают программу. Ее Багиров сформулировал как «сообщения, определенным образом сгруппированные и образующие некое единство»[222]. Своеобразие телепрограммы в том, что она существует и в форме отдельных произведений, и как их совокупность. Из принципа программности, продолжает исследователь, проистекает и периодичность вещания – еще одна значимая черта телевидения. Н. Б. Кириллова, в свою очередь, дополняет определение программы как совокупности аудиовизуальных текстов тем, что они выстроены в определенной пространственно-временной последовательности[223]. С. А. Муратов уточнял, что программа как процесс протекает в настоящем времени,

[222] *Багиров Э. Г.* Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978. С. 48.

[223] Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / Н. Б. Кириллова, Л. Б. Зубанова, С. Б. Синецкий [и др.] ; под редакцией Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. С. 133-134.

откуда и возникает двойственность самого телевидения как искусства-коммуникации[224], при этом такие структурные особенности телефильма, как драматургия или способ изображения, предопределяет как раз коммуникативный эффект программности[225]. А поскольку, читаем далее, аудитория наблюдает каждый отдельный элемент программы в общем контексте, то одним из проявлений программности становится циклическая структура вещания. Она дает возможность создавать многосерийные произведения и, как следствие, устанавливать тесный контакт между зрителей и телеканалом. Это «придает коммуникативному процессу в сфере телевидения гораздо большую обратимость по сравнению с кинокоммуникацией»[226]. М. А. Мясникова рассматривает программность телевидения как регулярное чередование разнородных элементов содержания и формы, в которые включены смыслы, жанры и форматы[227], и которые существуют в телевизионном синкрезе, то есть объединении множества элементов эфира в некое нерасчлененное единство. Вместе с тем М. А. Мясникова показывает, что в телевизионной программе отсутствует целостность, что программа (в русле идей А. Моля о мозаичной культуре) – это мозаика, которую составляют разнородные элементы: а именно «“осколки” текущих новостей, “цветные стеклышки” развлечений. Рядом присутствуют пространные блоки аналитики, яркие “блестки” подлинно художественных вкраплений»[228]. Телевидение стремится структурировать эту разнородность, обрести упорядоченность, отсюда и возникает программная политика.

М. С. Мыгаль обозначает программную политику как «часть редакционной политики, в основе которой лежат принципы телевизионного

---

[224] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. С. 60.
[225] Там же, с. 73.
[226] Там же, с. 88.
[227] *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография] / М. А. Мясникова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 54.
[228] Там же, с. 32.

программирования канала»[229]. Как и многие ключевые черты телевидения, программирование – не его изобретение, оно появилось еще в ранние годы существования радио. В книге «Programming for TV, Radio, and the Internet» (Philippe Perebinossoff, Brian Gross, Lynne S. Gross) появление программных стратегий связывают в первую очередь с необходимостью увеличить доходы радиостанций, поскольку, несмотря на перенасыщенность радиопередач рекламой в 1930-е, «все еще был тем не менее лимит того, как много рекламы слушающая аудитория могла переварить»[230]. Первые десятилетия именно рекламодатели определяли всю программную политику радиостанции и впоследствии телеканалов. Однако со временем главным ориентиром стала аудитория, интерес которой выражался в конкретных числовых значениях. «К 1960-м годам сумма денег, которую сеть могла взимать за рекламу, зависела от ее рейтинга. Сети зависели не от рекламодателей, а от публики; сети хотели шоу, которые давали рейтинги и, таким образом, допускали более высокие расценки на рекламу. Даже если рекламодатель захочет оплатить полную стоимость программы, сеть может не захотеть эту программу, потому что она плохо повлияет на просмотры другой программы, содержащей рекламу от нескольких рекламодателей»[231]. В борьбе за зрителя стали появляться различные стратегии программирования: контрпрограммирование, «деление дня на части» (dayparting), подвешивание (hammocking), подпирание (tentpoling), «программный крюк» (stunting) и т.д., призванные заставить зрителя как можно дольше оставаться у экрана, играя на предпочтениях различных категорий телевизионной аудитории. Стоит также заметить, что, по мнению К. А. Шерговой, именно стремление привлечь зрителя приводит к унификации и конвейерности телевизионной продукции: «Для того чтобы “не смешиваться”, выделиться из общего “потока”, каналам приходится прибегать

---

[229] *Мыгаль М. С.* Программная политика детских каналов в России: особенности распределения телевизионного контента в сетке вещания, жанрово-тематический состав, целевая аудитория / М. С. Мыгаль // Научные ведомости. 2014. № 13 (184). С. 223.

[230] *Perebinossoff P., Gross B., Gross L.* Programming for TV, Radio, and the Internet : Strategy, Development, and Evaluation. Amsterdam ; Boston : Focal Press. 2005. P. 3.

[231] *Perebinossoff P., Gross B., Gross L.* Programming for TV, Radio, and the Internet : Strategy, Development, and Evaluation. Amsterdam ; Boston : Focal Press. 2005. P. 11.

к унификации своей продукции. Теперь недостаточно логотипа, сообщающего зрителю, “где” он находится, – каждая передача приводится в соответствие с политикой, концепцией, поддерживаемой идеологией, “форматом” телеканала»[232].

Сегодня теория телевизионного программирования продолжает развиваться, отвечая на новые вызовы, с которыми сталкивается телевидение. А итогом программной политики и деятельности по программированию является телепрограмма, которая, по мнению профессора С. Л. Уразовой, есть индикатор социокультурного состояния общества. «Иначе говоря, по той экранной продукции, что востребована массами, отдельными социальными группами, можно судить и о социальных предпочтениях, об интеллектуальном потенциале общества в конкретном историческом периоде»[233]. В то же время программирование позволяет наладить наиболее действенный контакт между телеканалом и зрителем, в чем заключается коммуникативная основа существования телевидения.

По словам исследователя Р. А. Борецкого, коммуникативная функция телевидения реализуется в телепространстве «не эпизодически, а систематически, каждодневно; не отдельными “прикосновениями” к постепенно накапливаемой аудитории, а системой произведений, объединенных в некую пространственно-временную форму и адресуемых к дифференцированной массе»[234]. Телепрограмма в данном контексте – не просто график передач или процесс планирования программных действий, а комплексный продукт творческой деятельности. Вне программы телевидения не может функционировать, его морфологические элементы (термин «морфология телевидения» впервые применен М. А. Мясниковой) проявляют себя в ходе функционирования телепрограммы. А в ней «при всех вариациях, связанных с течением времени или конкретным состоянием аудитории,

---

[232] *Шергова К. А.* Природа ТВ как источник особенностей документального телефильма. М.: Вестник ВГИК, № 7. 2011. С. 111–112.
[233] *Уразова С. Л.* От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени / С. Л. Уразова. М. : Изд-во «Русника», 2013. С. 95.
[234] Там же, с. 5.

общества, данного этапа развития цивилизации, в близком соответствии с неизбежными повседневными человеческими нуждами и стабильными особенностями нашего восприятия обнаруживаются повторяющиеся блоки и определенные закономерности»[235].

Программная политика всегда является основой работы любой редакции и любой телекомпании, и, несмотря на огромное количество факторов, которые обычно оказывают на нее влияние, все их можно свести к трем основным категориям, обозначенным исследователем Н. Н. Старобахиным:

1. *Конкуренция телеканалов*. Н. Б. Кириллова отмечает, что в рамках многопрограммного вещания телеканалы поневоле воздействуют друг на друга, стремясь при этом сохранять автономность. При этом, добавляет Н. Н. Старобахин, чрезмерное стремление к конкуренции зачастую приводит к тому, что разные вещатели показывают в одно и то же время практически один и тот же контент, боясь потерять внимание зрителя (эта стратегия в американской теории телевидения получила название counterprogramming).

2. *Политический или экономический заказ*. Телеканалы вынуждены выполнять прихоти государственных или коммерческих структур, из-за чего на экран часто попадают несущественные с общечеловеческой точки зрения вещи или события.

3. *Личные пристрастия руководства телеканала*[236].

При этом данная классификация не учитывает влияние самой аудитории – а оно зачастую является определяющим наряду со всеми остальными аспектами. Понимание принципов программирования и совершенствование различных моделей вещания для телеканалов имеет первостепенное значение. Э. Г. Багиров в свое время подчеркивал, что, поскольку создание телесообщения является его кодированием, а восприятие аудиторией –

---

[235] *Мясникова М. А., Тарасов И. Е.* Место документального кино в программной политике современных российских телеканалов / М. А. Мясникова, И. Е. Тарасов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2016 №4 (156). С. 79.

[236] *Старобахин Н. Н*. Программная политика общенациональных российских телеканалов (1999–2006 гг.): информационная повестка дня и медиареальность. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук. М.: МГУ. 2008. 26 с.

декодированием, то телевидение должно воздействовать на зрителя так, чтобы авторский замысел передавался в наиболее доступной форме и без искажений. Следовательно, чтобы внести в сознание реципиентов нужные изменения, необходимо выявить и систематизировать параметры, оказывающие существенное влияние на характер и степень воздействия программы. «Чем лучше представляет себе коммуникатор эти параметры и их взаимосвязь, тем эффективнее процесс воплощения замысла в конкретном произведении»[237]. Результаты этих измерений и прогнозирований дают о себе знать в виде рейтингов, которые зачастую зависят от множества факторов, не имеющих никакого отношения к качеству самого контента и его программированию в эфире. Так, на зрительские охваты могут влиять погода на улице или время года. К тому же, признает Н. Б. Кириллова, «многое в телепрограмме складывается стихийно, по законам самой жизни, носящей хаотичный характер, ведь огромную роль в ней играет случайность. И человек смотрит телевизор бессистемно»[238]. Самопрограммирование, которое выполняет зритель, составляя из телевизионного потока свой собственный набор передач, по-прежнему, как считает исследователь, остается важным фактором, из-за которого строго регламентировать процесс просмотра телевидения невозможно. Руководству медиакомпаний остается лишь следить за интересами зрителя и, исходя из них, корректировать свою программную политику, и телепрограмма как последовательность передач, выстроенных вещателем, по мнению К. А. Шерговой, является лишь реакцией на особенности восприятия продукции публикой[239]. Опираясь на данные социологических исследований, изучающих состав и интересы аудитории, телевещатели вполне могут продумывать долговременные перспективы и, исходя из этого, планировать работу на недели и месяцы вперед.

---

[237] *Багиров Э. Г.* Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978. С. 89.

[238] Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / Н. Б. Кириллова, Л. Б. Зубанова, С. Б. Синецкий [и др.] ; под редакцией Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. С. 133–134.

[239] *Шергова К. А.* Природа ТВ как источник особенностей документального телефильма. М.: Вестник ВГИК, № 7. 2011. С. 111–112.

Какое же место в программе современных телеканалов занимает кино? Согласно исследованиям ВЦИОМ, проведенным в 2019 году, несмотря на стремительные темпы внедрения Интернета во все сферы жизни, большинство россиян все еще смотрят кино по телевизору[240]. Попадая в телепрограмму, фильм становится органичной ее частью, а потому, пишет М. А. Мясникова, «новые коммерческие телеканалы не просто не обходятся без фильмов, они ставят своего зрителя в ситуацию “непрерывного кинофильма”, еще более усугубляемую условиями многопрограммного вещания»[241]. Один фильм сменяется другим, телеканалы часто выдают ленты вместе с их сиквелами и приквелами в одну неделю, если не в один день, и даже устраивают настоящие марафоны по просмотру больших кинофраншиз. В подобной ситуации, добавляет М. А. Мясникова, зрителю необходимо быть активным, уметь делать выбор и формировать свои собственные вкусовые предпочтения.

Сегодня довольно трудно вычленить среди множества эфирных произведений те, которые можно назвать подлинным документальным кино. Чтобы выявить долю документалистики в телевизионном эфире, рассмотрим телепрограмму за 2019 год. Для анализа возьмем телеканалы «Россия-1», Первый и НТВ (по данным отраслевого доклада, подготовленного Национальной ассоциацией телерадиовещателей, за первые 9 месяцев 2022 г. эти три телеканала показали самые высокие доли охвата суммарно в 33,7%)[242], а также профильный «Россия-К» (согласно данным того же доклада, его доля, напротив, невелика – 1,1%). Чтобы увидеть общую картину, мы проанализировали телепрограмму за шестнадцать недель, выбрав даты, на которые не приходятся государственные праздники (поскольку в этом случае меняется и сетка вещания). Для анализа взяты недели с 10 января по 7 февраля, с 1 по 28 апреля, с 1 по 28 июля и с 30 сентября по 27 октября. При этом мы

[240] Российское кино и кинозрители: крупный план // Сайт ВЦИОМ. 2019. 27 августа. URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/rossijskoe-kino-i-kinozriteli-krupnyj-plan (дата обращения: 14.09.2022).

[241] *Мясникова М. А.* Художественные программы на телевидении: Учеб. комплект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. С. 30.

[242] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 35.

учли, что телеканалы «Россия-1», Первый и НТВ вещают круглосуточно, в то время как на «России-К» трансляция завершается в 03:00 и возобновляется в 06:30. Следовательно, мы получили 40 320 минут общего эфирного времени за 4 недели при круглосуточном вещании и 34 440 – при условии, что вещание длится 20,5 часа в сутки.

Исходя из подсчетов, «Россия-К» стала лидером среди других телеканалов по части трансляции неигрового кино, на порядок опередив остальные телеканалы с долей документалистики в 23,24% от общего объема эфирного времени (533 часа 45 минут). Второе место занял Первый канал, на котором документальному кино отводилось 2,82% (76 часов). На третьем месте оказался телеканал НТВ, показавший 24 часа и 30 минут документальных фильмов, или 0,91%. Хуже всего ситуация на «России-1» – доля неигрового кино там составила 0,74%, или 20 часов и 5 минут. Документальному кино там отводилось минимум экранного времени, несмотря на лидирующее положение телеканала среди конкурентов в общем объеме телепотребления.

А ведь еще в 2010 году ситуация была иной. Опираясь на данные отраслевого доклада, М. А. Мясникова отмечала гораздо более высокую долю документалистики в российском эфире (включая и «Россию-1»): «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%»[243]. При этом, согласно данным того же доклада, в период с 2016 по 2018 г. доля документального кино в эфирах НТВ и «России-1» снизилась с 2–3% до 1%, а у Первого сохранилась в пределах 3% от общего объема. В докладе отмечалось, что общая доля художественных фильмов, сериалов и развлекательных программ на российском телевидении (51% от всего эфирного времени) говорит о доминировании на нем рекреативной функции[244], что объясняет и уменьшение доли документального

[243] *Мясникова М. А.* Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы / М. А. Мясникова // Известия Урал. ун-та. 2013. № 1 (110). Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. Екатеринбург. С. 59.
[244] Телевидение в России в 2018 году: состояние, тенденции и перспективы развития : отраслевой доклад. Москва. 2019. С. 54.

кино в эфире центральных телеканалов. Телевидение привычно следует знакомому принципу – давать зрителю то, что он хочет видеть. На «России-1» в эфир, как правило, ставят 1 документальный фильм в неделю, обычно в воскресенье поздно ночью. 1–2 картины также можно увидеть на НТВ. Первый канал предлагает аудитории 3–4 фильма в неделю. На это фоне выгодно выделяется «Россия-К» – там документальное кино занимает несколько слотов в день. И поскольку этот телеканал вместе с «Россией-1» составляют единый холдинг ВГТРК, такой подход отчасти оправдывает малую долю документалистики на «России-1» – ведь таким образом каналы взаимодополняют друг друга. Хотя это вовсе не означает, что «Россия-1» не должна заниматься документалистикой.

Какие же ленты все-таки попадают в программную сетку государственного телеканала? Руководитель дирекции документальных фильмов «России-1» в 2018 г. Алена Смирнова отмечала, что на выбор работ для показа влияют формат, этические и законодательные нормы и, конечно, закон о рекламе. Телевизионный эфир живет в определенном ритме: каждый час отмерен, количество рекламы всегда одно и то же, поэтому в профессиональной среде укоренились требования, касающиеся хронометража продукции, который кратен 13: 13 минут, 26, 39, 52 и исключение из этого правила – 44 минуты (на часовую передачу). Оставшееся время отводится рекламной паузе. Также учитываются этические и законодательные нормы, предписывающие, чтобы в эфире не было пропаганды негативных явлений, людей, посылов. На этом, утверждает Смирнова, ограничения для авторов заканчиваются, все остальное – свободное творчество, которое невозможно подогнать ни под какие строгие рамки: «Понятие “формат»” применимо только к довольно средней продукции. <…> Это попросту глупо – мерить художника форматами»[245].

При этом профессиональные стандарты на «России-1» в последние годы также претерпели изменения. Закадровое повествование диктора с вкраплениями интервью «говорящих голов» начало уходить в прошлое. По

[245] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.

словам представителей канала, даже если в озвучке участвуют известные артисты, доверие зрителя к такому фильму теряется, поскольку у него создается ощущение, что ему насильно навязывают чужие мысли и чувства. Лучше, если зритель сам приходит к тем или иным выводам. Это очень хорошая тенденция, когда выбор делается в пользу свободы творчества и мысли, а не шаблона и пропаганды.

Еще одно немаловажное требование к авторам – говорить со зрителем на современном языке. Это, по словам Алены Смирновой, касается и выбора героев, и методов съемки, и языка повествования. Новые подходы необходимы, чтобы завоевать внимание молодой аудитории – иначе, если говорить с ней на языке телевидения прошлого века, такой зритель даже не досмотрит фильм до конца[246]. С ней соглашается и режиссер-документалист Андрей Титов. Рассуждая о том, как идет отбор телефильмов для конкурсного показа открытого международного фестиваля документального кино «Россия», он подчеркивает, что, хотя содержание фильма остается на первом месте, при прочих равных достоинствах выигрышнее будет смотреться та работа, которая сможет предложить лучший визуальный ряд: «и квадрокоптеры, и там, где требуется, экшен-камера, например при погружении. <…> когда присылается 20–30 таких работ, есть выбор, то работает уже такая вещь – теперь посмотрим, как это сделано, где красивее»[247]. В век клипового мышления и переизбытка информации и аудиовизуального контента внешняя форма становится не меньшим предметом конкуренции, чем содержание.

В то же время автор журнала «Искусство кино» А. Таежная пишет, что сейчас у зрителей во всем мире, уставших от информационного «фастфуда», меняется отношение к неигровому кино: «Когда история по несколько раз в год переписывается победителями, учебники не успевают за глобальной повесткой, а политическую позицию заменило потребление, качественная документалистика с ее длительным сроком изготовления, неочевидными

[246] Там же.
[247] Фрагмент личной беседы с А. Титовым.

героями, авторской рефлексией и историями stranger than fiction становится ключом к пониманию неоднозначной реальности»[248]. Отсюда – рост популярности кинофестивалей, увеличение спроса на специализированные кабельные каналы и стриминговые платформы. Крупнейшие производители (например, HBO или BBC) вкладывают немалые средства, чтобы предложить аудитории качественные и современные документальные фильмы. Снимать такое кино «на коленке», с использованием минимального набора техники и без соответствующего образования нельзя – с этим сегодня согласны и производители, и вещатели. Чтобы быть интересным для зрителей всех возрастов, телевизионное документальное кино должно обновить внешнюю форму, не утратив при этом присущей ему глубины смыслов и идей.

При этом даже технически качественно выполненному документальному фильму бывает очень сложно попасть в эфир таких телеканалов, как «Россия-1». Объясняется это универсальностью последнего: его контент должен быть понятен и интересен максимально широкому кругу зрителей, принадлежащих к разным социальным группам. Поэтому узкоспециализированные картины, равно как и классика документального кино, в большей степени подойдут нишевому каналу с определенной тематикой (как, например, «Россия-К»). Чтобы попасть в эфир универсального телеканала, картина должна затрагивать какую-то фундаментальную проблему, понятную каждому зрителю, или предлагать современный взгляд на привычные события и явления.

Этот принцип получил распространение на многих эфирных телеканалах. Редактор дирекции показа ОТР («Общественное телевидение России») Б. Печенов отмечает, что в эфире, как правило, не приветствуются картины, посвященные сиюминутным проблемам. «Мы больше говорим о вечном, о каких-то человеческих вещах, житейских, или о вещах, которые не только сиюминутную остроту имеют»[249], – говорит Печенов. При этом

[248] Документальные блокбастеры: как неигровое кино покоряет фестивали и зрителей // Искусство кино 2019. № ½. URL: https://kinoart.ru/cards/dokumentalnye-blokbastery-kak-neigrovoe-kino-pokoryaet-festivali-i-zriteley (дата обращения 11 марта 2020 г.)
[249] Фрагмент личной беседы с Б. Печеновым.

документалистика, дистанцируясь от образовательных и научно-популярных программ, всегда стремится не пересказать нечто уже известное широкой аудитории, а найти новое.

Какие же темы интересуют самих зрителей? Говоря о тематике телевизионной документалистики, прежде всего нужно отметить ее включенность в повестку дня. Как и любой элемент телеэфира, фильм встроен в сетку вещания, а значит, в большинстве случаев выход картины будет приурочен к какой-то знаменательной дате: годовщине события, юбилею героя, государственным праздникам. Под них «Россия-1» отводит четверть всего эфирного времени, предназначенного для документального кино. Алена Смирнова отмечает, что наибольшей популярностью у зрителей пользуются исторические фильмы, «особенно фильмы о спецоперациях нашей разведки <…> потому что мы понимаем, что наш основной зритель – это 55+, это наш костяк. Им это интересно»[250]. Также, исходя из обзора фильмов, выходивших на крупнейших телеканалах в последние 5 лет, можно отметить популярность картин о политике, шоу-бизнесе, религии, географии. Особняком стоят портреты знаменитостей – актеров, музыкантов, спортсменов и т.д. Однако едва ли из этого следует, что аудиторию интересует кинематограф или музыка как таковые – скорее все дело в самом человеке, рецепте его успеха и подробностях личной жизни. Руководство «России-1», делая упор на аудиторию в возрасте 55+, охотно ставит в эфир фильмы про рабочие будни президента России и других известных политиков, военно-исторические фильмы о спецоперациях разведки, расследования необъяснимых явлений и фактов (например, про перевал Дятлова).

Тем не менее, повторим, цифры, показывающие долю документального кино в эфире, ясно говорят о снижении интереса к документальному кино на телевидении. Дискуссия о том, нужны ли такие произведения в телепрограмме, ведется уже достаточно давно. С. И. Фрейлих, исследуя теорию кино, указывал на сложившуюся в киноведении иерархию, которую он представляет в виде

[250] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.

пирамиды, вершину которой занимает игровое кино, а документальное вместе с научно-популярным и анимационным находится в основании. Как подчеркивает исследователь, вопрос о необходимости документалистики сегодня рассматривается исключительно с точки зрения прибыли, а потому от того, смотрит зритель конкретное произведение или нет, зависит его окупаемость. «Рыночное мышление порождает предрассудок: нравственно то, что выгодно. Именно это имел в виду психолог Эрих Фромм: человек рынка не умеет любить. Мы как-то сразу разлюбили документальное кино и готовы, спасая его, продать с молотка телевидению, которое имеет возможность документальный фильм доставить зрителю прямо на дом, так сказать, бесплатным приложением к развлекательной программе»[251]. Отметим, что в этом контексте автор говорит о кинопрокате, а прокат телевизионный рассматривает как некую возможность для документального кино добраться до зрителя, пускай и в комплекте с развлекательными передачами. Однако сегодня даже такая судьба неигровым лентам не гарантирована. Явление это в истории мировой культуры не новое: к примеру, в США в 1980-е гг. на фоне роста популярности информационных и развлекательных программ падали рейтинги телевизионной документалистики, о чем писал Н. А. Голядкин. Многие темы повторялись по кругу из года в год, число телезрителей уменьшалось, и руководство каналов начало избавляться от наименее рентабельных видов экранного искусства, в перечень которых попало и неигровое кино[252].

Сегодня ситуация во многом схожая. Отток документального кино с федеральных телеканалов В. Коршунов объясняет падением популярности телевидения в целом. По его мнению, пик интереса к документалистике на российском телеэкране пришелся на начало 2000-х, а затем началось его постепенное угасание: фильмов становилось меньше, отделы документального кино в телекомпаниях закрывались. И сейчас дело уже не в стремлении

[251] *Фрейлих С. И.* «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского». Учеб. пособие для вузов. 9-е изд. М.: Академический проект, 2020. С. 181.
[252] *Голядкин Н. А.* ТВ информация в США / Н. А. Голядкин. Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. Москва : ИПК работников телевидения и радиовещания, 1994. С. 113-114.

медиаменеджеров нажиться на остросюжетных передачах, наполненных «жареным» и собирающих у экранов большие аудитории. Теперь, считает исследователь, речь идет о выживании телевидения в целом. Рейтинги падают, и в попытке вернуть зрителя телеканалы избавляются от самых убыточных для них жанров и форматов – и одним из них стали жанры и форматы экранной документалистики. «Когда в этой ситуации телевидение борется за аудиторию, я имею в виду коммерческие каналы, а не «Культуру», где нет рекламы, понятно, что они делают ставку на более хайповые проекты, на более «острые», «жареные», – подчеркивает Коршунов. – Им уже не до документального кино, стараются сохранить аудиторию более радикальными средствами»[253]. А требовать от телеканалов, чтобы они работали себе в убыток, в условиях рыночной экономики нельзя, заметил еще в 2009 году Н. Сванидзе: «Зрителя надо воспитывать, начиная с семьи, школы. Телевидение не единственное, кто формирует вкусы. <…> Пастор Шлаг в любимом, раскрашенном ныне фильме говорил: пастор не должен идти против паствы. Телевидение не может идти вразрез с ожиданиями зрителей. Зритель взыскует определенных вещей. Ему навстречу цинично идет телевидение. Претензии к телевидению принимаются, но далеко не только к телевидению…»[254]. В то же время, учитывая запросы населения, чтобы не потерять аудиторию, телевидение должно быть чуть впереди, «потому что играть на самых низких регистрах – это в каком-то смысле преступно»[255].

В то же время и практики, и теоретики, занимающиеся созданием и исследованием документального телевизионного кино, сегодня отмечают продолжающееся расслоение аудитории и уход значительной ее части в Интернет, на нишевые каналы и стриминговые платформы, и у них есть серьезные сомнения относительно того, что этого зрителя получится вернуть. Особенно если учесть, что индустрия неэфирного телевидения продолжает

[253] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.
[254] Что происходит на российском телеэкране? Николай Сванидзе, Светлана Сорокина (Главное) // Новое время. 2009. № 20 (115). С. 12.
[255] Там же.

активно развиваться. По данным отраслевого доклада, посвященного развитию телевидения в 2021 и 2022 гг., именно онлайн-кинотеатры, а не традиционное телевидение сегодня являются движущей силой развития сегмента и привлекают наибольшие инвестиции. Количество неэфирных телеканалов с 2016 по 2021 гг. выросло на 135% (с 431 до 585)[256]. При этом отмечается снижение рейтингов и долей ведущих российских телевещателей.

С. Грушевский отмечает, что в 2009 году доля Первого канала, «России-1» и НТВ впервые стала меньше 50%. А в 2015 году, по данным исследования компании TNS, доля тематических каналов достигла 14%, обойдя любой федеральный телеканал. «Все это свидетельствует о тенденции к фрагментации аудитории и, соответственно, изменению самой сетки вещания. За исключением нескольких общенациональных каналов, остальные будут вынуждены все больше ориентироваться на конкретную аудиторию»,[257] – делает вывод автор статьи.

Об этом процессе еще 10 лет назад говорил генеральный директор медиахолдинга «СТС Медиа» Вячеслав Муругов: уже тогда он отмечал растущую конкуренцию со стороны Интернета, где можно было пересмотреть любой фильм (соответственно, повторы уже увиденного контента на телеэкране зрителя перестали интересовать), а также доминирование западной продукции в эфире и падение интереса к телевидению как к форме досуга в целом: «семьи все чаще на выходные не сидят у телевизора, а выбираются куда-нибудь в развлекательный центр, где они и кино посмотрят, и брючки купят, и поедят»[258]. В. Коршунов делает акцент на том, что зрители, особенно молодые, не хотят ждать, когда им покажут определенную передачу в определенное время на определенном телеканале, когда есть возможность самим выбирать, что и когда им смотреть. А стриминги, подчеркивает он, и сами заинтересованы в документальных фильмах и готовы вкладываться в их покупку и трансляцию.

---

[256] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 10.
[257] *Грушевский С.* Криминал побеждает. С. Грушевский (Здесь и теперь) // Искусство кино. 2016. № 10. С. 21.
[258] *Муругов В.* «Все телеканалы ищут бабочку». Вячеслав Муругов (Общество: медиа) // Огонек. 2013. № 3. С. 32.

Сегодня документалисты в России активно осваивают эту новую площадку. Сегментировалась и более старшая аудитория, поскольку появились нишевые кабельные телеканалы, каждый со своей тематикой. В. А. Муругов отмечал, что время «каналов для всех» безвозвратно ушло, поскольку сегодня невозможно удовлетворить запросы всего населения, а ниши становятся все уже и глубже: «Не прощаются собирательные образы сейчас, невозможно давать всего понемногу, человек должен знать, куда он пришел <…> И это, к сожалению, влияет на сетку каналов, они выхолащиваются, становятся проще. Размытие аудитории может обойтись дороже…»[259] Эти каналы готовы сотрудничать и с документалистами, и гораздо охотнее, чем универсальные. Режиссер А. В. Титов в интервью признается, что, в то время как двери на федеральные телеканалы, где в последнее время наблюдается явный крен в сторону информационно-аналитического и публицистического контента, перед документалистами закрыты, к сотрудничеству открыты каналы, посвященные истории, географии, экологии, природе и т.д. «Поэтому больше каналов хороших и разных – это гарантирует то, что документальное кино и сетку надо будет наполнять, – резюмирует режиссер, – и тут главное не мучиться, расстараться, вовремя предложить: если снял фильм про природу, предложи на специализированные каналы»[260]. Правда, готовые работы такие телеканалы покупают пока по минимальным тарифам, добавляет он, поскольку документалисты еще не заняли выгодную позицию и рады любой возможности показать свой фильм на малом экране. Отчасти это можно объяснить тяжелым финансовым положением самих вещателей. Редактор отдела политики журнала «Эксперт» П. Скоробогатый писал, что в России нишевые каналы существуют под высоким финансовым давлением, поскольку рынок давно поделен между крупнейшими медиахолдингами: «Государство не планирует снижать налоговую нагрузку, а федеральные каналы – отказываться от сверхвысоких доходов от рекламы. В свою очередь и продюсерские центры получают

[259] Там же.
[260] Фрагмент личной беседы с А. Титовым.

скукоженную структуру сбыта»[261]. Изменить положение, по мнению автора, должно как раз развитие возможностей Интернета. Не лишним, по его мнению, будет и обратиться к опыту западных стран – например, Великобритании, где сотни телеканалов существуют за счет абонентской платы, или США, где государство десятилетиями способствует появлению вещательных станций и субсидирует их работу[262].

Ничуть не лучше обстоят дела с документальным кино на региональном телевидении. Студии в разных городах СССР стали появляться во второй половине XX века (сначала, разумеется, в крупных городах и областных центрах вроде Свердловска). В числе их первых проектов уже были и документальные фильмы, которые часто перенимали черты очерков, зарисовок и новостных спецрепортажей. Форматы еще не были четко определены (впрочем, нельзя сказать, что сейчас ситуация кардинально изменилась и документалисты с медиаменеджерами стали лучше понимать границы жанров). Мы писали об этом в первой главе данной диссертации.

О чем рассказывали зрителям авторы фильмов советских времен, с 1950-х по 1990-е?

•О народах и религиозных общинах, населяющих родной край («Крещенные огнем», ГТРК «Регион-Тюмень» – о сибирских старообрядцах).

•О производстве, которым занимаются в регионе («Шаим-Тюмень: трасса мужества», ГТРК «Регион-Тюмень» – о первом сибирском нефтепроводе).

•Об исторических деятелях и событиях, важных для региона («Бурение как искусство», ГТРК «Регион-Тюмень» – о легендарном советском буровике Геннадии Лёвине).

•Об отдельных современниках («Нурулла Базетов», СГТРК, 1966 г.) и коллективах («Репетиция», СГТРК, 1975 г.).

•О природе и уникальных природных объектах родного края («Нумто – чистая нефть», ГТРК «Регион-Тюмень» – о священном озере хантов).

---

[261] *Скоробогатый П.* Новый конкурент. Петр Скоробогатый (Общество. Телевидение) // Эксперт. 2014. № 23. С. 60.
[262] Там же.

После того, как государственные телекомпании в регионах вошли в состав Всероссийской государственной телерадиокомпании (ВГТРК) в конце 1990-х годов, их контент начали приводить к единому формату. При этом все прочие форматы вещания, которые не относились к новостям, Москва урезала. Они не запрещены и даже поощряются, но никак не финансируются. Более того, как признается А. Смирнова, несмотря на то, что ВГТРК располагает сетью филиалов по всей стране, сотрудники дирекции документального кино в Москве даже не догадываются о том, что в провинции продолжают снимать документальное кино[263]. Правда, происходит это спорадически, поскольку региональные студии сегодня выполняют исключительно информационную функцию. Как рассказывает директор ГТРК «Урал» И. И. Щукина, в советские годы Свердловская телерадиокомпания могла себе позволить производство документальных телефильмов, производство просветительских, детских передач и т.д. Но с 2006 года телекомпания подведомственна ВГТРК и выполняет госзаказ, который составляет только информационный контент[264]. При этом снимать телефильмы и спецпроекты стало невыгодно. Единственный временной слот для трансляции собственных проектов отведен в субботу утром. Разместить там документальное кино удается не всегда – чаще тематический час заполняют коммерческие проекты или материалы, сделанные в рамках госзаказа, такие как цикл передач от крупного застройщика под названием «Стройплощадка», фильмы к юбилеям предприятий, интервью с министрами, мэрами и т.д. А спецрепортажи, не говоря уже о документалистике, снимают в основном для участия в престижных телевизионных фестивалях. Занимаются такими проектами те же журналисты, которые работают в редакции новостей, причем в перерывах между съемками репортажей. Корреспондент ГТРК «Регион-Тюмень» Ю. Маркова также отмечает: «Профессиональный уровень и качество работ, конечно, страдают. Оттого, что сценарий пишет не сценарист, оттого что режиссеров толковых

[263] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.
[264] Фрагмент личной беседы с И. Щукиной.

мало, оттого что мы не можем, например, снимая портрет, быть с героем 24 часа в сутки, а делаем многое на бегу (наблюдение тут вообще невозможно), оттого что там, где надо бы 2–3 камеры, у тебя одна, и многое другое»[265]. Не хватает порой мастерства и у других членов съемочной группы: «Оператор документального кино – отдельная профессия, они не хуже и не лучше. Есть резьба по дереву, а есть ремонт шкафов. Это просто разные методы работы с изображением и съемкой»[266]. Следовательно, все участники творческого процесса, от руководства телекомпаний до репортеров, согласны с тем, что производство документалистики в регионах необходимо, но делать это должны специально обученные люди.

Пока же региональным телекомпаниям остается работать исключительно на энтузиазме, и каждая редакция справляется с этой задачей по-своему. К примеру, в сетке вещания ГТРК «Регион-Тюмень» документальному кино уделяется немалое внимание. Однако подобное производство остается добровольно-необязательным. Как отмечает тюменский исследователь Т. А. Топоркова, «подвергается сомнению сам факт необходимости такого телевизионного “продукта”, поскольку их достаточно на других телеканалах во главе с ”Культурой”. Да и провинциальные журналисты сами не горят желанием взвалить на свои плечи эту тяжелую ношу. Пожалуй, за все время существования отечественного ТВ не было более неблагоприятных условий для развития теледокументалистики»[267].

Корреспондент ГТРК «Регион-Тюмень» Ю. Маркова, которая за время своей работы подготовила не один документальный фильм, рассказывает, что писать сценарии и искать героев журналисту приходится самому в свободное от работы время: «Корреспондент тут, конечно, и автор, и режиссер порой сам себе, и координатор, и продюсер, и все на свете. Но потом ты включаешься, и вот этот карт-бланш своеобразный – снимай что хочешь – приносит

---

[265] Фрагмент личной беседы с Ю. Марковой.
[266] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.
[267] *Топоркова Т. А.* Провинциальное телевидение: утраты и обретения : монография / Т. А. Топоркова ; Российская Федерация. М-во образования и науки, ГОУ ВПО Тюменский гос. ун-т. Тюмень : Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2008. С. 144.

эйфорию»[268]. По словам Марковой, она поддерживает то, чтобы в регионах снимали свое документальное кино. «Множеству еще не раскрытых тем нужно региональное телевидение. Потому что регионалы – это свои, это ученые, которые ведут раскопки на своей территории, это связь и понимание, это нельзя утрачивать»[269].

К сказанному можно добавить и то, что фильмов, которые предлагают провинциальному зрителю национальные каналы, явно недостаточно для того, чтобы дать полноценную картину мира. Какой смысл смотреть за горизонт, если ты не знаешь, что происходит у тебя под боком? Еще в 2004 году, выступая на вручении 2-й Государственной премии РФ, кировский режиссер А. И. Погребной в своей речи печально констатировал, что документальное кино в регионах вымирает, поскольку государство не оказывает ему поддержки. Нет и местного тематического вещания – детских, молодежных, общественно-политических и художественных программ. Из-за этого с телевизионных экранов практически исчез простой человек с его реальными проблемами. «Жители области лишены теперь возможности знакомиться с творчеством своих земляков – музыкантов, художников, поэтов, писателей, актеров, – говорил тогда документалист, – узнать ближе историю родного края, традиции и обычаи народов ее населяющих»[270]. Региональное телевидение несет информацию об истории родного края, сохраняя местные традиции, которых заезжий журналист знать не может. Тем не менее документальное кино сегодня рискует исчезнуть с местных экранов, как это уже произошло во многих регионах России.

Справедливости ради стоит отметить, что есть федеральные каналы, которые взяли курс на сотрудничество с регионами и живо интересуются местными темами. В них, как отмечает П. Скоробогатый, нашел свою нишу телеканал ОТР, жизнь провинции стала его стержнем как в новостных блоках, так и в документалистике. По мнению автора, из-за особенностей

[268] Фрагмент личной беседы с Ю. Марковой.
[269] Фрагмент личной беседы с Ю. Марковой.
[270] Отрывок из выступления А. Погребного на вручении 2-й Государственной премии РФ.

информационной повестки в федеральных СМИ зрители в разных регионах перестали видеть жизнь друг друга, поэтому пропала не связь времен, а связь территорий. «Канал с бюджетным финансированием мог позволить себе любой каприз в отношении программной политики и по-своему трактовать слово “общественный” – стать, скажем, политическим, семейным, сериальным или юридически-правовым телевидением. Но в итоге оказалось, что региональный и интеллектуальный контенты востребованы зрителем. Это подтверждают и высокие рейтинги в российских городах»[271]. Такой подход сформировал и политику в отношении документального кино.

Тем не менее не только филиалы крупных телекомпаний, но и частные региональные студии, которые специализируются на производстве документального кино, сталкиваются с финансовыми трудностями. По словам режиссера Р. К. Карапетяна, найти средства на съемки непросто. В статье «Производство и демонстрация документального кино на федеральном и региональном телевидении» мы указывали, что наиболее предпочтительный вариант для режиссеров – это гранты Министерства культуры РФ. «Найти спонсора практически нереально (если, конечно, картина не предполагает создание положительного имиджа той или иной компании). Но гораздо сложнее уже отснятому фильму подобрать площадку для трансляции»[272]. А. В. Титов добавляет, что студии, потратив выделенные средства на производство картин, уже не могут себе позволить их промоушн, вследствие чего режиссеры порой вынуждены самостоятельно искать площадку для трансляции. Говорить о системном подходе в таких условиях уже не приходится. На федеральные каналы региональную документалистику берут не очень-то охотно, а местные телекомпании (к примеру, 4 Канал в Екатеринбурге) готовы показывать фильмы, но не готовы за них платить. Выступая на круглом столе открытого фестиваля документального кино «Россия» в 2018 году, А. В. Титов, иронично

---

[271] *Скоробогатый П.* Новый конкурент. Петр Скоробогатый (Общество. Телевидение) // Эксперт. 2014. № 23. С. 60.

[272] *Тарасов И. Е.* Производство и демонстрация документального кино на федеральном и региональном телевидении / И. Е. Тарасов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26, № 2 (197). С. 48.

сравнил государственную политику в отношении неигрового кино с рассеянным склерозом: «…когда одна государева рука не представляет, что делает другая государева рука. То есть, “минкультовская рука” сделала документальные фильмы, но рука государственного телевидения говорит: “А зачем?” Очень хочется подружить эти руки»[273].

Сложившаяся ситуация явно не способствует развитию производства документалистики в регионах. Чтобы студии не попадали в ситуации, когда им едва-едва удается покрыть расходы на создание фильма, Р. К. Карапетян предлагает государственным телеканалам вроде «России-К» ввести некую квоту на продукцию региональных производителей и приобретать права на трансляцию лучших документальных фильмов по приемлемым для режиссеров ценам. Другой вариант – запуск специализированного сервиса по продвижению документалистики, куда студии могли бы выкладывать демоверсии своих работ, а продюсеры потом выбирали бы из них самые удачные. «Отсутствие коммуникации между производителями и прокатчиками – одна из самых очевидных проблем, которую такой сервис мог бы решить. Можно налаживать и международные связи, но для этого необходимы дополнительные затраты – в частности, перевод фильмов на иностранные языки, а это авторы зачастую не могут себе позволить»[274]. Сейчас же, по словам Карапетяна, проще размещать фильмы на Youtube-канале и монетизировать, чтобы получать хоть какие-то, пусть и небольшие, деньги за просмотры. Крупные суммы, признается документалист, таким образом не заработать – в месяц выручка составляет порядка 2–3 тысяч рублей. Другой уральский режиссер, А. В. Титов, также пока не видит большого успеха в продвижении своих фильмов в Интернете. По его словам, даже при 6-миллионных просмотрах лент монетизация работает не очень хорошо, поскольку Youtube и другие видеохостинги предъявляют к

[273] Фрагмент стенограммы круглого стола «Современное телевидение и документальный кинематограф: спасение или гибель?», состоявшегося 5 октября 2018 года в Екатеринбурге на XXIX Открытом фестивале документального кино «Россия».
[274] *Тарасов И. Е.* Производство и демонстрация документального кино на федеральном и региональном телевидении / И. Е. Тарасов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26, № 2 (197). С. 49.

работам свои требования, в первую очередь касающиеся авторских прав на отдельные элементы аудиовизуального ряда, о которых документалисты порой не задумываются. Список нарушений, из-за которого видеохостинг может лишить автора монетизации, весьма объемен. Да и студии часто боятся выкладывать свои работы в Интернет, где их легко можно скачать и использовать в коммерческих целях.

В качестве оптимального выхода из положения Карапетян предлагает создание платформы для размещения документального кино, которая отвечала бы запросам и профессионального сообщества в лице авторов-документалистов, и тех, кто занимается прокатом их произведений, а также зрителей. Такая платформа позволяла бы студиям и режиссерам выкладывать свои работы, не боясь, что их скачают и нарушат тем самым их авторские права: для этого были бы предусмотрены особые механизмы кодировки изображения, а для предупреждения возможной записи с экрана можно было бы использовать водяной знак для предварительного просмотра. При этом зрители могли бы за небольшую плату (разовую или по ежемесячной подписке) смотреть эти работы; таким образом, авторы уже получали бы пассивный доход. А продюсеры и шеф-редакторы отделов документального кино различных телеканалов, в свою очередь, могли бы находить на этой платформе контент для своих эфиров и заключать контракты на трансляцию с производителями.

Нечто подобное сейчас предлагает онлайн-платформа «Пилигрим». Здесь размещают фестивальное кино, художественное и документальное из России и стран СНГ. Команда проекта сотрудничает с фестивалями «Кинотавр», «Послание к человеку», «Короче» и т.д., а в каталоге насчитывается уже более 500 фильмов, посмотреть которые можно бесплатно и при этом легально, подчеркивают создатели платформы[275]. На сайте есть рубрикатор, поэтому ленты можно отфильтровать по тематике и жанру, году выпуска ленты и продолжительности, можно выбрать только новинки или самые популярные

[275] Сайт интернет-платформы «Пилигрим». URL: https://piligrim.fund/about (дата обращения: 15.10.2022).

среди аудитории. Согласно правилам размещения фильма, он должен быть представлен на кинофестивале, иметь качество не ниже 480p и не нарушать действующее российское законодательство. Каждую заявку рассматривает куратор и в случае одобрения связывается с автором. Таким образом, в отличие от Youtube, который не борется за качество видео (выкладывать может кто угодно, форма и содержание могут быть любыми, если они не противоречат политике хостинга), здесь публиковаться разрешено только кинематографистам, чьи работы одобрены профессиональным сообществом. Подобный проект можно было бы реализовать и с телевизионным документальным кино.

В итоге можно констатировать, что отток документального кино с центральных линейных телеканалов продолжается. Аудитория сегментируется, дифференцируется, делится по интересам, и документалисты также уходят в новое для себя пространство – Интернет, нишевые телеканалы и стриминговые сервисы. При этом финансовый механизм на многих из этих площадок как следует не отлажен, из-за чего документалисты сталкиваются с трудностями. По мнению Е. С. Трусевич, эти площадки «являются финальными звеньями в продвижении картины, причем в большинстве случаев эти звенья сосуществуют параллельно, т.е. если фильм выложен в Интернете – это не является препятствием для показа фильма на нишевом телеканале. Однако это, как правило, является объективным препятствием для показа на федеральном телеканале»[276]. Из-за слабой связи периферии с центром документалисты из российских регионов также испытывают сложности с тем, чтобы показать свои работы на малом экране, из-за чего тематическая палитра транслируемой на федеральных каналах документалистики существенно беднеет. К сожалению, при сохранении нынешней программной политики телекомпаний эта тенденция будет только усиливаться, что приведет к значительному падению рейтингов

[276] *Трусевич Е. С.* Неигровое кино в Интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия. // Высшая школа телевидения МГУ имени М. В. Ломоносова. Вестник электронных и печатных СМИ. № 1 (24). 2016. С. 103.

федеральных телеканалов и уходу наиболее интеллектуальной, элитарной аудитории.

2.2. Проблема телевизионных кинопоказов

2.2.1. Ночные премьеры «не для всех»

В процессе своей эволюции телевидение (в первую очередь американское) выработало более двух десятков приемов программирования, которые используются для удержания и накопления аудитории, повышения ее лояльности по отношению к телеканалу и создания конкуренции с другими вещателями. При этом, отмечает исследователь телевидения США А. С. Зубок, учитываются два основных эффекта поведения зрителей: «поток аудитории» (audience flow) и «повторное смотрение» (repeat-viewing)[277]. На практике, по словам исследователя, применяется около десяти основных приемов, позволяющих увеличить эффективность программной политики, как можно дольше сохранять имеющуюся аудиторию, привлекать новую и таким образом увеличивать рейтинги, а следовательно, и доходы телекомпании.

Из того множества приемов, которые применяются на современном российском телевидении, мы рассмотрим лишь те, что широко используются в отношении документального кино. Это *bridging* – прием, учитывающий точки перехода – ключевые места в расписании, когда аудитория ищет программы для просмотра на ближайшие несколько часов. Чтобы этого избежать, документальные фильмы начинают или заканчивают на 5–10 минут раньше этой точки (отсюда распространенность слотов вроде 00:50 вместо 1:00 и т.д.). *Stacking* или *blocking* – прием «группировка», когда несколько передач, ориентированных на одну аудиторию, собирают в одну группу программ. В сочетании с приемом *theming* («тема дня»), организующим все передачи в соответствии с какой-то одной темой, этот принцип используется в

[277] *Зубок А. С.* Телевизионная индустрия США: учеб. пособие / А. С. Зубок. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2019. С. 98.

государственные праздники и юбилейные даты. К примеру, документальное кино вместе с художественными фильмами составляют один тематический блок в День Победы, а чтобы отметить юбилей знаменитого артиста, фильм-биографию или портретный очерк о нем могут поставить в телепрограмме в сочетании с передачей-интервью и концертом-бенефисом. Также широко применяются приемы *rotation*, подразумевающий повторы документального кино в течение дня, нескольких дней или даже в пределах месяца; *stripping* – «разделение на полосы», согласно которому слоты под документальные циклы или сериалы ставят с понедельника по четверг, а в пятницу и выходные это время занимают другие передачи; и *checkerboarding* – «шахматный порядок», «поклеточная разбивка» – чередование в одном слоте нескольких программ, одной из которых часто является документальный фильм.

Но, пожалуй, самым распространенным приемом, напрямую влияющим на положение документального кино в телеэфире, является прием dayparting – «деление дня на части». Как объясняет А. С. Зубок, в его основе лежат изменения социально-демографических характеристик телевизионной аудитории в течение дня: «Утром телевизор смотрят люди, собирающиеся на работу, и школьники. Днем основную аудиторию составляют домохозяйки, безработные, работники ночных смен, пенсионеры. Затем к ним добавляются студенты и школьники, вернувшиеся с учебы. К четырем-пяти часам вечера начинают возвращаться рабочие и служащие, все больше пенсионеров включают телевизор»[278]. Согласно этому приему, эфирное пространство разделено на периоды телесмотрения (от англ. part-time)[279] – в зависимости от времени суток и предпочтений аудитории. В разных странах применяются разные системы деления дня. Даже в России исследователи неодинаково подходят к этой классификации. В то время как А. В. Шариков выделял четыре равных временных интервала (6:00–12:00 – утро, 12:00–18:00 – день, 18:00–

[278] *Зубок А. С.* Телевизионная индустрия США: учеб. пособие / А. С. Зубок. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2019. С. 90.
[279] *Ливсон М.* Телевизионное программирование как фактор эффективного финансового менеджмента телекомпании. // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2016. С. 103.

24:00 – вечер и 00:00–06:00 – ночь), А. В. Толоконникова, ссылаясь на данные исследований компании TNS Gallup Media, приводит более сложную структуру телевизионного дня: ранее утро с 7:00 до 9:00, позднее утро с 9:00 до 13:00, день с 13:00 до 16:00, предпрайм с 16:00 до 19:00, прайм-тайм (от англ. prime-time) с 19:00 до 23:00 и постпрайм с 23:00 до 01:00. И хотя при таком делении остается незакрытым огромный временной промежуток с 01:00 до 07:00 (а ведь и у него есть свой зритель, тем более что ранним утром, когда люди собираются на работу, телевидение пользуется особым спросом), все же оно представляется нам более корректным, поскольку, как отмечает Ю. И. Долгова, эта классификация более точно учитывает фрагментацию аудитории в течение дня, что позволяет проследить ее изменение по социально-демографическим характеристикам, а следовательно, спрогнозировать влияние, которое оказывает одна передача на другую[280]. При этом все исследователи безусловно сходятся на том, что прайм-тайм был и остается главным эфирным временем, имеющим стратегическое значение для любого вещателя. Именно поэтому вечером (какие бы временные промежутки мы для него ни определяли) в эфир ставят самые рейтинговые, востребованные у зрителя программы. Это время премьер и хитов, время самых дорогостоящих программ, на которые телеканал делает основную ставку. При этом наименее значимыми тайм-слотами для программирования, как пишет А. С. Зубок, в американской системе всегда были дневные блоки в выходные и поздний вечер пятницы. «Они даже имеют название «кладбищенские слоты» – здесь ставят наименее популярные программы, – отмечает исследователь. – Кроме того, день субботы и воскресенье – это время для обязательных программ для детей и государственных программ»[281]. В то же время национальные особенности диктуют и определенные отличия: непопулярное в США телевизионное время,

[280] *Долгова Ю.* Принципы программирования тематического телевидения: «Москва-24» – «канал к завтраку». // Медиаальманах. 2017. С. 89.
[281] *Зубок А. С.* Телевизионная индустрия США: учеб. пособие / А. С. Зубок. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2019. С. 101.

которое приходится на вторую половину субботы, в России стало одним из самых рейтинговых[282].

Тем не менее увидеть в прайм-тайм передачи, рассчитанные на взыскательного зрителя и вдумчивый просмотр, практически невозможно. Д. Б. Дондурей еще в 2013 году отмечал, что телерейтинг как бы разделил аудиторию на два лагеря, а руководство телеканалов решило бороться с презентацией «сложных смыслов» в вечернем эфире[283]. По мнению социолога и культуролога, привередливую, но немногочисленную публику «загоняют» в ночь интеллектуальными программами, а вот «праймовый народ» смотрит то, что возбуждает чувства. При этом, фиксировал Дондурей, применяется механизм понижающей селекции: «значительно легче привлекать зрителей, используя давно обнаруженные психологами древнейшие праструктуры нашей ориентации в реальности — сексуальные влечения, переживания возможного насилия, ожидание смерти, чувства неизвестности, опасности, неизбежности, подавленности…»[284] Поэтому и самые рейтинговые передачи тянут зрителя в мир подсознания – патологий, скандалов пополам с юмором и бездумными развлечениями. С. Грушевский, опираясь на данные компании «Смимонитор», отмечал, что в 2016 году «главным итогом стало доминирование российских криминальных сериалов, которые занимают 14% всего телевизионного времени. Позади остались выпуски новостей (11 процентов телеэфира), ток-шоу про личные отношения (8 процентов), отечественные комедийные сериалы и утренние программы (по 7 процентов)»[285]. Как нетрудно заметить, документального кино в этом списке нет вовсе…

Изучив телепрограмму за 2021 год, мы пришли к выводу о том, что подавляющее большинство каналов размещает документальное кино в наименее выгодных тайм-слотах. При этом далеко не всегда это происходит

---

[282] Там же, с. 92.
[283] *Дондурей Д.* Граждане против гражданского общества. Телерейтинг как Воспитатель Нации. // Искусство кино, 2013. № 4. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2013/04/grazhdane-protiv-grazhdanskogo-obshchestva-telerejting-kak-vospitatel-natsii (дата обращения: 05.01.2022).
[284] Там же.
[285] *Грушевский С*. Криминал побеждает. С. Грушевский (Здесь и теперь) // Искусство кино. 2016. № 10. С. 18.

регулярно. Говоря о распределении эфирного времени под документальное кино, мы можем условно разделить все телеканалы на три категории. В первую группу входят вещатели, которые отводят под неигровые фильмы строго определенные тайм-слоты и стараются сохранять их именно под документалистику. Разумеется, эти временные промежутки постепенно могут меняться, однако происходит это не слишком часто, и зритель, включая выбранный телеканал в строго определенное время, наверняка знает, что попадет на какой-нибудь документальный фильм. Вторая группа отличается от первой тем, что, хотя эфирное время под эту категорию аудиовизуальной продукции определено, в эфир ее ставят нерегулярно, и, таким образом, часто документальное кино заменяется другими проектами (пример приема программирования checkerboarding – чередования нескольких программ в одном тайм-слоте). Наконец, телеканалы, принадлежащие к третьей группе, вообще не закрепляют за документалистикой конкретные слоты (либо в силу того, что ее в эфире слишком много, либо – наоборот), и неигровые фильмы могут выйти в любое время в зависимости от потребностей вещателя.

Вещательные компании, относящиеся к первой группе, отличает регулярность трансляции документалистики в их эфире. «Жизнь как она есть» здесь не случайный гость, появляющийся лишь в честь важных дат и событий, а неотъемлемая часть программной политики телеканала. К таковым относятся, например, ТВ-Центр и «Звезда», которая, кстати, не гнушается ставить документалистику и в прайм-тайм, причем все тайм-слоты, которые под нее отводятся, закреплены за самым дорогим эфирным временем – 18:52, 19:39 и 22:03. Как правило, занимают их документальные циклы и сериалы: «Легенды армии», «История военной разведки», «Легенды кино», которые делят прайм-тайм с документальными телепрограммами вроде «Загадок века». Реже выходят полнометражные ленты. О качестве и эстетической составляющей вышеперечисленных работ можно спорить, однако все же они, на наш взгляд, относятся именно к документалистике. На ТВ-Центре, напротив, прайм-тайм для документалистики практически закрыт (исключение – документальный

сериал «90-е» по выходным), зато в остальное время ее достаточно много: тайм-слоты ранним и поздним утром, в предпрайм и постпрайм, а также глубокой ночью, реже – дневные. При этом можно заметить, что чем более дорогое время отведено под документалистику (например, постпрайм в 16:35), тем больше контент отличается «желтизной» и скандальностью (фильмы про неизвестные стороны жизни известных людей, их личную жизнь и т.д.).

Ко второй категории мы можем отнести Первый телеканал, ОТР и «Спас». Хотя документальное кино здесь представлено достаточно широко, временами его заменяют другие передачи. Документалистика может на протяжении нескольких недель выходить в эфир в одно и то же время, но потом на неделю пропасть из телепрограммы. Так, в 2021 году на Первом за документальным кино были закреплены слоты после 23:30 по будням (в разные недели и месяцы программу могли ставить и в полночь, и в 00:30, и в 00:50), в выходные же документалистика выходила и в 10:15, и в 14:00, и в 16:00, и в 18:45 (каждый раз – по-разному). Фильмы-биографии, как правило, выдавали в промежутке с 10:00 до 15:00, хотя порой они занимают эфир и до 17 часов. В честь особых дат (например, юбилея первого полета человека в космос 12 апреля или дня рождения Высоцкого) неигровые ленты ставят вперемежку с игровыми на протяжении всего дня. Также по выходным с 05:00 до 06:00 выходит регулярный документальный цикл «Россия от края до края». Прайм-тайм для документалистики практически закрыт, а вот, начиная с 22:30 и до утра неигровые ленты снова возвращаются в эфир. Телеканал может показывать несколько фильмов подряд или ставить большие картины длиной в полтора-два часа (как правило, зарубежные). К примеру, именно в такое время показывали фильмы «Я – Хит Леджер», «U-2: концерт в Лондоне», «Стинг». Некоторые картины переносят на поздние часы в том случае, если тема уже активно освещалась днем или телеканал хочет сделать повтор уже выходившей ленты. Например, в день рождения Высоцкого или в годовщину снятия блокады Ленинграда в эфире Первого выходило сразу несколько документальных фильмов, которые заняли как дневное время, так и ночные тайм-слоты (прием

theming). При этом нельзя не отметить, что повторы на Первом практически не встречаются. Однако время от времени документальные ленты из этих тайм-слотов пропадают, а вместо них ставятся аналитические программы. Похожая картина и на ОТР – документальное кино здесь показывают после полуночи (00:30), а также глубокой ночью и ранним утром, в промежутке с 04:00 до 07:00. А вот по воскресеньям неигровые ленты попадают в предпрайм (17:30) и даже в прайм-тайм (19:45, 22:15). Нельзя не отметить нерегулярность эфиров, когда, как и на Первом, документалистика временами замещается другими передачами. На «Спасе» в будни можно увидеть дневные блоки документальных фильмов (с 15:00 до 17:30) и ночные (с 23:00 и глубокой ночью – в 03:00). Реже попадаются утренние слоты (11:00). В выходные верстка отличается – есть фильмы и ранним утром (в 07:30), и днем (с 12:00). При этом в разные дни и недели верстка меняется, тайм-слоты и целые блоки замещаются другими передачами. Встречаются и повторы.

Наконец, к третьей группе, в которой документальное кино не имеет своего постоянного времени, относятся, к примеру, «Россия-1», НТВ и «Россия-К». Так, еще в 2018 г. А. Смирнова отмечала, что неигровые ленты попадают в эфир «точно не чаще раза в неделю, и притом не каждую неделю»[286], и что за весь 2017-й телеканал показал всего 52 фильма (притом часть из них – повторы). Правда, по ее словам, случаются исключения, которые ставят в прайм-тайм и поддерживаются силами всего холдинга (имеются в виду промо-материалы и анонсы в новостях и в Интернете). Но такое исключение только подтверждает правило. За весь 2021 год, согласно нашим подсчетам, на «России-1» вышло 10 (!) документальных фильмов, которые, как правило, были приурочены к государственным праздникам («Россия! Нам 30 лет!», «Россия. Новейшая история»), важным историческим событиям («Три дня Юрия Гагарина. И вся жизнь», «ГКЧП. 30 лет спустя», «30 лет без Союза») и борьбе с коронавирусом («Выход из карантина. Уругвай, Парагвай и другие», «Опасный

[286] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.

вирус. Второй год»). При этом 1 фильм вышел в эфир утром, 4 в промежутке с 22:30 до 24:00, 4 показали после полуночи и лишь 1 однозначно попал в прайм-тайм: 7 января в 20:35 в эфир была показана лента «Без права на ошибку. Рождественский визит в Дамаск» про поездку Владимира Путина в Сирию. Будучи, по сути, большим спецрепортажем, картина была замаскирована под документальную ленту и в силу своей эксклюзивной тематики размещена в самое удачное эфирное время. Не лучше ситуация и на НТВ: здесь документальное кино также появляется нечасто, но, в отличие от «России-1», для него закрыты не только вечер, но и утро, и фильмы обычно ставят в интервале с 00:00 до 05:00. Притом происходит это, как правило, раз в месяц, и показы всегда приурочены к конкретным событиям. В остальные дни этот слот заполняют сериалы, художественные фильмы, аналитические программы и концерты. В то же время по выходным дням и в предпраймовое время можно увидеть документальные циклы «Однажды» и «Следствие вели», которые выходят достаточно регулярно.

В отличие от вышеперечисленных телеканалов, у которых отсутствие конкретных временных слотов под документальное кино объяснялось слишком малой его долей в эфире, у «России-К» ситуация складывается с точностью до наоборот. Документальное кино здесь, пожалуй, один из преобладающих видов программ, который показывают утром, днем, в предпрайме и прайм-тайме, а также глубокой ночью. Можно увидеть и циклы, и отдельные фильмы. Порой ночные показы повторяют то, что зрители уже видели утром или днем. Это означает, что телеканал активно пользуется программным приемом Rotation, чтобы охватить как можно большую аудиторию. Из-за этого тайм-слоты часто смещаются, и в разные месяцы документальное кино может выходить в разное время.

Суммируя вышесказанное, мы можем свести все данные в таблицу. Знаком + мы отметили временные промежутки, в которые на выбранном телеканале можно увидеть документальное кино. При этом, если слот скорее исключение (к примеру, кино приурочено к юбилейной дате или государственному

празднику и, таким образом, сетка вещания не является повседневной для данного канала), в таблице мы его не учитываем.

Будни

	Раннее утро (07:00-09:00)	Позднее утро (09:00-13:00)	День (13:00 - 16:00)	Пред-прайм (16:00-19:00)	Прайм-тайм (19:00-23:00)	Пост-прайм (23:00-01:00)	Ночь (01:00-07:00)
Первый						+	
«Россия-1»						+	+
НТВ							+
«Россия-К»	+	+	+	+	+	+	+
ТВ-Центр		+		+			+
ОТР						+	+
«Звезда»		+			+		+
«Спас»			+	+		+	+

Выходные

	Раннее утро (07:00-09:00)	Позднее утро (09:00-13:00)	День (13:00 - 16:00)	Пред-прайм (16:00-19:00)	Прайм-тайм (19:00-23:00)	Пост-прайм (23:00-01:00)	Ночь (01:00-07:00)
Первый		+	+			+	+
«Россия-1»							
НТВ			+	+			
«Россия-К»		+	+	+	+	+	+
ТВ-Центр	+		+	+	+	+	+
ОТР				+	+		
«Звезда»		+	+		+		
«Спас»	+		+	+			+

Таким образом, очевидным становится тот факт, что для документального кино прайм-тайм почти всех телеканалов практически закрыт. Исключение составляют «Россия-К» и «Звезда», по выходным к ним добавляются ТВ-Центр и ОТР, в редких случаях, в честь особых дат – Первый. Анализ того, *что* обычно попадает в дорогостоящее вечернее эфирное время, дает возможность понять: авторское документальное кино тут отсутствует. Документальные циклы «Звезды» в большей степени выполняют информационно-развлекательную функцию (т.н. инфотейнмент), и в центре внимания эфирной продукции, выходящей на ТВ-Центре, – скандальные подробности биографий знаменитостей. Снова островком вдумчивого глубокого кино остаются лишь телеканал «Россия-К» и взявший схожий курс ОТР.

В то же время очевидно, что практически на всех телеканалах самое популярное время для документального кино одновременно является и самым непопулярным с точки зрения телесмотрения. Это глубокая ночь в будни и, наоборот, разгар дня по выходным. Ряд исследователей видят в этом серьезную проблему, поскольку именно таким образом, по их мнению, медиаменеджеры хотят заработать. Развлекательный и информационный контент пользуется б*о*льшим спросом, чем документалистика, а основная часть аудитории включает телевизор в вечернее время. По словам Алены Смирновой, в 2018 г. тайм-слот для документального кино на «России-1» был отведен лишь один – ночь с воскресенья на понедельник. И все же документальное кино в такое время смотрели довольно хорошо. Это связано с особенностями просмотра и восприятия неигровых картин зрителем. «День суетлив, у него высокие темп, ритм, загруженность. Поэтому документалистику люди смотрят уже вечером, придя с работы, успокоившись, уложив детей, нарезав помидоры. Потому что совмещать это невозможно. Как только это начинает делаться под нарезку колбасы, начинаются все эти страшные истории, когда документалистику, как мне сказали, можно смотреть спиной»[287]. Премьера картины К. В. Гордеевой[288]

[287] Фрагмент личной беседы с А. Смирновой.
[288] Признана иноагентом в РФ.

«Голоса» про блокаду Ленинграда в эфире Первого канала состоялась именно ночью. Однако интерес к ленте был огромен. Сама же Гордеева отнеслась к ночной премьере своей картины спокойно, ее больше поразило отсутствие рекламы. «Я невероятно благодарна, – сказала К. В. Гордеева в одном из интервью. – Я так понимаю, что, в общем, в наше сложное коммерческое время очень тяжелое решение было для Первого канала»[289]. Лишь настоящее авторское кино могло так эмоционально захватить зрителей.

В то же время В. В. Коршунов, напротив, считает, что для каждого документального фильма в зависимости от его темы должен быть предусмотрен свой временной слот: научно-популярные, нацеленные на школьников ленты лучше ставить днем, для интеллектуальной аудитории старшего поколения, кому утром не нужно рано вставать, подойдет поздний вечер или ночь, а вот для прайм-тайма обычно отбирают ленты, посвященные юбилеям, важным феноменам, известным личностям: «Фильму, для того чтобы оказаться в прайм-тайм в будний день, нужно, чтобы это был какой-то очень важный герой, любимый аудиторией и интересный аудитории; или, если неизвестный герой, должна быть какая-то судьба потрясающая, совершенно невероятная, захватывающая»[290]. Однако, как подчеркивает Всеволод Вячеславович, его редакция только рекомендует тайм-слот, а окончательное решение принимает программная дирекция телеканала.

Порой такая политика телеканалов, когда документальное кино ставят в наиболее невыгодное для просмотра время, вызывает откровенное удивление – ведь исключение не делается даже тогда, когда в проект вложены большие деньги. К примеру, трехсерийный фильм Валдиса Пельша «Антарктида. Хождение за три полюса» был снят по следам уникальной экспедиции Первого канала, однако выходил с 13 по 16 января в 23:25. И хотя назвать это время неудачным, конечно, нельзя, все же к прайм-тайму оно не относится, и не каждый зритель может себе позволить в это время бодрствовать, учитывая, что

[289] *Афанасьева Е., Гордеева К., Велединский А*. Память о блокаде. Телехранитель / Издание «Эхо Москвы». 2014. URL: www.echo.msk.ru/programs/tv/1248590-echo/ (дата обращения: 08.04.2019).
[290] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым

показы шли со вторника по четверг. Как результат – программа не попала даже в топ-10 самых популярных телепередач той недели среди продукции Первого канала (по данным сайта mediascope) и даже в топ-100 самых просматриваемых – среди всех телеканалов. При том, что ток-шоу «Пусть говорят», информационная программа «Время» и художественный телесериал «Про Веру», занимавшие прайм-тайм, показали высокие рейтинги. Согласно подсчетам, они увеличивались с 3.9% (аудитория в 2 760,1 тыс. человек у программы «Пусть говорят») до 4.4% (3 137,4 тыс. человек у программы «Время», самой рейтинговой на телеканале за ту неделю), а затем снова пошли на спад (3.7%, или 2 607,0 тыс. человек, посмотревших телесериал «Про Веру»). Возможно, если бы документальный сериал, снятый на деньги Первого канала, поставили в более удачное время, картина была бы совсем иной – ведь на Youtube-канале самого Валдиса Пельша, где выложен весь проект целиком, серии суммарно собрали более восьми миллионов просмотров.

Таким образом, ночное существование документального кино в современном телеэфире – данность, с которой приходится мириться. Другой вопрос, следствие ли это того, что руководство телеканалов хочет сэкономить, ставя на более рейтинговые временные слоты более востребованные виды экранной продукции, или же сама природа документального кино предполагает его просмотр в ночное время? Пожалуй, в просмотре неигровых лент действительно есть своя специфика, которая не предполагает суеты, но, на наш взгляд, настоящий ценитель такого кино никогда не станет смотреть сложные авторские картины между делом, не отдавая им все свое внимание. А потому он заслуживает того, чтобы вместо очередного блокбастера в прайм-тайм ему хотя бы иногда показывали лучшие произведения современной документалистики.

2.2.2. Эффекты повседневных телевизионных кинопоказов

Чтобы понять, как воспринимает телевизионное документальное кино современная российская аудитория, где, когда и в каком количестве смотрит фильмы, какие темы и жанры предпочитает и каким видит его дальнейшие перспективы, мы провели анкетирование телезрителей. В качестве площадки для проведения опроса был выбран открытый международный фестиваль документального кино «Россия», который прошел в Екатеринбурге с 1 по 6 октября 2022 г. Именно там собралась наиболее подходящая аудитория для обсуждения тех вопросов, которые были подняты в опросе: это люди, которые привыкли и умеют смотреть документальное кино, разбираются в фильмах и авторах и могут отличить качественный фильм от «суррогата». К тому же там представлена аудитория практически всех возрастов. Провести опрос мы решили в формате анкеты, содержащей 26 вопросов – как закрытого, так и открытого типа. В них отражены все основные аспекты, в которых мы рассматриваем место документального кино на современных российских телеканалах на протяжении всего диссертационного исследования. Отметим, что всего на площадках фестиваля мы раздали 150 анкет, при этом получили обратно лишь 50, однако этого оказалось достаточно, чтобы провести анализ и сделать выводы по каждой из позиций.

Первые два вопроса призваны были уточнить пол и возрастную категорию респондента, чтобы понять гендерную дифференциацию аудитории и провести не только общий анализ ответов, но и рассмотреть различия в зависимости от возраста. Для этого мы распределили всех респондентов на четыре группы: до 18 лет, от 18 до 34 (возраст молодежи), 35–55 (зрелый возраст), больше 55, исходя из того, что у каждой из этих категорий должны быть свои предпочтения и требования относительно способов поиска и просмотра аудиовизуального контента, а также его качества и формы подачи материала. Результаты опроса показали, что в исследовании приняли участие 13 мужчин и 32 женщины, еще 5 респондентов не указали свой пол. При этом среди них не

оказалось ни одного человека в возрастной группе до 18 лет. Больше всего опрошенных было в категории больше 55 – 42%, чуть меньше – 38% – составили респонденты в возрасте 18–34. Еще 20% опрошенных принадлежали к возрастной группе 35–55 лет.

Следующий вопрос был призван разграничить тех, кто пришел на фестиваль в качестве зрителей, и тех, кто профессионально занимается документальным кино и, следовательно, может говорить о нем совсем с других, профессиональных позиций. Из 50 опрошенных 84% оказались зрителями, 10% – профессионалами в области неигрового кино, еще 6% отказались отвечать на этот вопрос. А уточняющий вопрос «Смотрите ли вы документальное кино?» должен был помочь определить, кто из зрителей регулярно смотрит документалистику, а кто, возможно, впервые зашел на фестиваль. В ходе опроса 92% респондентов ответили, что смотрят документальное кино, и лишь 8% – не смотрят.

Пятый вопрос касался площадок, на которых зрители предпочитают смотреть документальное кино. Выбрать можно было сразу несколько вариантов. Самыми популярными в абсолютной категории стали кинофестивали – их выбрали 56% опрошенных. Респонденты объясняли это тем, что на кинофестивалях «организаторы отбирают лучшие фильмы», «там особая атмосфера», «единственная возможность посмотреть фильмы на большом экране». В то же время несколько человек отметили, что в их городах кинофестивали не проводятся, поэтому им приходится выбирать другие площадки. Чуть меньше – 54% – проголосовали за просмотр неигровых фильмов в Интернете. Свой выбор респонденты объясняли тем, что это «удобно, доступно, можно смотреть в любой момент» (12%), «большой выбор материала на любую тему, можно выбрать, что смотреть» (10%), «есть то, что не покажут по телевизору», «можно смотреть на любом языке», «есть опция рекомендаций, когда зрителю предлагаются к просмотру фильмы, исходя из его предпочтений». Также 4% опрошенных выбрали интернет-площадки «от обратного», поскольку телевизора у них нет, а кинофестивали в их городах не

проходят. Наконец, лишь 38% указали, что предпочитают смотреть документальное кино по телевизору. Аргументировали они это тем, что телевидение «удобно и доступно» и «можно случайно попасть на что-то хорошее». В то же время часть респондентов в качестве недостатков такого способа просмотра отметили, что телевидение «навязывает зрителю, что смотреть», «там нет того, что может заинтересовать», у некоторых и вовсе нет телевизора. И только 1 человек из 50 указал, что смотрит документальное кино сразу на всех площадках. Любопытна и возрастная дифференциация: если в группе 18–34 просмотр на кинофестивалях выбрали 14% зрителей, по телевидению 8%, а в Интернете 32%, то в категории 55+ картина была диаметрально противоположной: 30% опрошенных предпочитают смотреть фильмы на кинофестивалях, 24% по телевидению и лишь 14% – в Интернете. При почти равном количестве опрошенных в той и другой группе это очень наглядно доказывает тот факт, что представители старшего поколения по-прежнему в большей степени привержены консервативным способам кинопросмотра, в то время как молодежь предпочитает находить все, что ей нужно, в глобальной сети.

Следующий блок вопросов касался частоты просмотра телевизора в целом и документального кино на телевидении и в Интернете в частности. На вопрос «сколько часов в день вы тратите на просмотр телевизора?» 40% опрошенных ответили, что вообще не смотрят телевизор, 28% тратят на это 1–2 часа в день, 16% уделяют телепросмотру от 3 до 5 часов и 14% включают голубой экран менее чем на час в день. Вариант «более 5 часов» не выбрал никто, еще 1 человек воздержался от ответа. При этом большая часть из тех, кто вообще не смотрит телевизор, оказалась в категории 18–34 – 14 человек из 20, в то время как в возрастных группах 35–55 и 55+ самым популярным стал вариант «1–2 часа» – его выбрали 4 и 9 человек соответственно. Также среди тех, кто смотрит телевизор от 3 до 5 часов в день, самая большая доля – 6 из 8 – оказалась в группе 55+, что опять же подтверждает мысль о том, что именно

представители этой возрастной категории являются самыми активными телезрителями.

Следующий вопрос мы сформулировали так: «Как часто вы смотрите документальное кино по телевизору?». 24% опрошенных указали, что смотрят его раз в год и реже, 14% респондентов – 2–3 раза в неделю, 12% – раз в несколько месяцев, 10% – раз в месяц и реже, 8% – несколько раз в месяц, 6% – каждый день и 4% – раз в неделю. Кроме того, 6% указали, что вообще не смотрят документальное кино по телевизору, 14% отказались отвечать на этот вопрос и 4% затруднились дать однозначный ответ, отметив, что все зависит от программы передач. При этом если в категории 18–34 самым популярным стал ответ «раз в год и реже» (14%), то в группе 55+ уже 2–3 раза в неделю (10%). В группе 35–55 результаты распределились равномерно. Схожим оказался и ответ на вопрос «как часто вы смотрите документальное кино в Интернете?». 24% респондентов указали, что делают это раз в год и реже, 18% – несколько раз в месяц, 14% – раз в несколько месяцев. 12% человек смотрят документальное кино в Интернете раз в месяц и реже, 8% – раз в неделю, по 6% выбрали варианты «каждый день», «2–3 раза в неделю» и «не смотрю вообще». Здесь можно отметить, что в категории 18–34 документальное кино в Интернете смотрят все же чаще, чем по телевизору: 10% выбрали вариант «раз в год и реже», 10% смотрят раз в месяц и реже и 10% – несколько раз в месяц.

На вопрос «В какое время вы обычно смотрите документальное кино?» большинство респондентов ответило, что предпочитают временной промежуток с 18:00 до 21:00 и с 21:00 до 00:00 (по 30% за каждый из вариантов). Причем любопытно, что в категории 18–34 большинство – 37% респондентов из тех, кто дал ответ на этот вопрос, – смотрят документальное кино по телевизору в промежутке до 21 часа, в то время как старшее поколение 55+ выбирают более позднее время. Не исключено, что это напрямую связано с рабочим графиком первых и, соответственно, иным распорядком дня. Промежуток с 00:00 до 06:00 выбрали 14% респондентов, по 6% проголосовали за интервалы 9:00–12:00 и 12:00–15:00, по 4% опрошенных выбрали время

6:00–9:00 и 15:00–18:00. 4% отметили, что не смотрят документалистику по телевизору вообще, 2% заявили, что готовы смотреть в любое время, и еще 20% оставили вопрос без ответа. Что же касается вопроса о том, в какое время суток предпочтительнее показывать документальное кино, то здесь результат также не стал неожиданностью. 34% написали, что желательно транслировать неигровое кино вечером, или ближе к вечеру, не уточняя конкретный временной промежуток. Интервал с 18:00 до 21:00 выбрали 10% респондентов, отметив, что «люди возвращаются с работы», «ничем не заняты», «в это время у человека наблюдается всплеск мозговой активности». Столько же – 10% опрошенных – отметили, что показывать документалистику нужно в любое время, «выбирать его в зависимости от темы, на какой возраст рассчитан фильм». Промежуток с 21:00 до 00:00 предпочли бы 8% респондентов, столько же считают, что нужно показывать документальное кино по выходным, но в любое время. В будни утром и днем – выбор 6% респондентов (поскольку «удобно для пенсионеров», «голова работает лучше и мозг отдохнувший, а вот вечером лучше развлечься»). Наконец, по 1 из опрошенных предложили варианты «с 15:00 до 18:00», «ночью» и «в течение дня с повтором».

Следующие два вопроса касались того, в достаточной ли мере представлено документальное кино в российском телеэфире. Респондентам предлагалось сначала оценить то, насколько они удовлетворены текущим количеством документалистики в телепрограмме, по шкале от 1 до 10, где 1 – крайне мало, а 10 – более чем достаточно. Лидирующей оценкой стала 1: крайне неудовлетворительным положение документалистики в российском телеэфире сочли 26% респондентов. 14% дали ему оценку в 5 баллов, по 12% опрошенных оценили состояние документального кино на 3 и 4 балла. 8% дали 2 балла из 10, 6% – 7 баллов, по 4% респондентов оценили на 6 и 8 баллов. Варианты 9 и 10 не выбрал никто, и 16% воздержались от ответа. Что характерно, более молодая публика (18–34) в большинстве оценила положение документалистики на «4» (10%) и «3» (8%) балла, в то время как старшее поколение (55+) было более радикальным в суждениях: вариант «1» выбрали

52% респондентов. Группа 35–55 оказалась в пограничном состоянии, распределив голоса равномерно – по 1–2 голоса за варианты 1, 2, 5, 7 и 8. Причины такого положения вещей затруднились сформулировать 46% респондента; 8% заявили о недостаточном интересе к документальному кино со стороны телезрителей; 6% человека, наоборот, отметили недооценку зрительского интереса со стороны телекомпаний; также в качестве причин называли личные предпочтения руководства и владельцев телеканалов, неудачное время показа, отсутствие осведомленности о работах лучших документалистов у руководства телеканалов, отсутствие заинтересованности государства в документальном кино и, как следствие, отсутствие финансирования, а также отсутствие интереса современных зрителей к просмотру телевизора, которое распространяется и на неигровое кино. Предложения, которые могли бы улучшить положение документалистики в телеэфире, условно можно разделить на те, что связаны с качественным или количественным изменением самих фильмов («поднимать заинтересованность улучшением качества кино», «делать более развлекающие картины, которые способны долго удерживать внимание», «больше снимать»); связанные с поддержкой на уровне государства («мотивировать», «принять законодательные меры в поддержку документального кино», «дать каждому каналу квоту на документальное кино на каждый день»); связанные с изменением программной политики телеканалов и принятием внутренних кадровых решений («нужна ротация редакторов, четкое позиционирование», «нужно сократить шоу-программы, которые разлагают души зрителей, убрать сериалы, рассказывать о людях достойных», «всех уволить, ток-шоу убрать, показывать фильмы даже в прайм-тайм», «показывать между сериями бесконечных сериалов; создать канал документального кино, например, в сетке ОТР»). Наконец, прозвучали мнения о том, что предпринимать ничего в связи с текущей ситуацией не нужно, так как спрос на телевидение естественным образом падает и изменить это уже не получится.

Следующий крупный блок вопросов касался предпочтений зрителей в плане тем, фильмов, авторов и компаний-производителей документального кино. Здесь каждый респондент мог выбрать несколько вариантов ответа. Самыми популярными ожидаемо стали исторические (34% зрителей), следом шли биографические (28%), социальные истории (22%), культура и искусство (22%), фильмы про экспедиции, этнологию, антропологию и археологию (20%), природу и экологию (14%), научно-популярные (12%), военные (10%), проблемные, на актуальные темы (8%), ленты о жизни людей в экстремальных условиях (6%), о ремеслах и необычных профессиях (4%), про Урал (4%), семью (4%), в список предпочтений попали также картины духовные, философские, развлекательные, про музыку, технику и технологии, географию, политику и путешествия, производство и расследования, а также любые, не связанные с государственной пропагандой. Часть респондентов указала вполне конкретные, узкие темы: «тяга к детству как к метафоре счастья», «императорская семья Романовых», «история Средневековья», «мировые войны», «этнокультура и история народов России и зарубежных стран, особенно стран БРИКС», «профессии, связанные с природой», «герой в современном мире», «глубинка, не о столицах, а о жизни в глубине России и мира», «маленький человек», «о творцах в любой области жизни и творениях-образцах», «про обыкновенную мирную жизнь» и «уличное искусство».

Сложнее всего оказалось выявить закономерности в части наиболее заметных, по мнению респондентов, документальных телефильмов, вышедших за последние 5 лет. Совпадений в интересах зрителей тут почти нет: при 26 воздержавшихся от ответа остальные называли такие ленты, как «Квартет», «Родом из детства», «Мариуполь», «Сталинград», «Идущие к черту», «Горькая память блокады», «Женщины», «ГУЛАГу нет», «Перекресток», «Агафья», «Кто тебя победил никто» и др. Были и зарубежные ленты: «Look at me: XXXtentacion», «Jeen-yuhs: трилогия Канье», «Путин» Оливера Стоуна. В числе излюбленных отметили циклы и сериалы «Доисторическая планета», «Письма из провинции», «Неизвестные маршруты России», «Пешком…», «Романовы» и

др. Есть в их числе также ленты уральских режиссеров и студий («Несносные А. В. Титова», фильмы А. С. Федорченко), картины, предназначенные для большого экрана («Акварель» В. А. Косаковского, «Процесс» С. В. Лозницы). В числе любимых авторов и кинокомпаний респонденты отметили уральцев Е. А. Григорьева (10%), А. С. Федорченко (8%), Ю. И. Киселеву (4%), П. М. Фаттахутдинова (4%), а также А. В. Осипова (4%), А. Е. Расторгуева (4%), А. Н. Сокурова (4%), С. В. Мирошниченко (4%) и С. Г. Дебижева (4%). Среди любимых производителей документальных лент зрители назвали как уральские компании (Свердловскую киностудию, «Снега», «А-фильм» и «29 февраля», ныне не существующий «Уралтелефильм»), так и российские, и зарубежные (Netflx, BBC, студия Red Peppers, Лендок, Телесинема, производство «Новой газеты»). При этом уральские студии и режиссеров-уральцев в большей степени знает самая возрастная категория опрошенных 55+, в то время как самая молодая предпочитает фильмы «Новой газеты», Netflix, А. В. Мамонтова и К. А. Собчак.

Следующий блок вопросов касался площадок на телевидении и в Интернете, которым отдают предпочтения зрители. Речь шла как о телеканалах, так и о различных способах размещения видеоконтента в глобальной сети: сайтах телеканалов и кинокомпаний, видеохостингах, соцсетях и т.д. При этом из предложенных вариантов можно было выбрать сразу несколько. Если говорить о телевидении, то самым популярным в общем срезе опрошенных оказался телеканал «Россия-К» – за него проголосовало 46% зрителей. 36% отдали предпочтение «России-1», 32% – Первому, 18% – «России-24», 14% отметили ОТР, по 12% выделили Рен-ТВ и Спас, 10% сделали выбор в пользу НТВ и 8% – за ТВ-Центр. 6% отметили, что предпочитают интернет-платформы, 20% пометили пункт «другое», предполагавший свой вариант ответа. В нем респонденты выделили такие каналы, как National Geographic, «Моя планета», Russia Today, «Звезда», ТВ3, Youtube-каналы «Дождь» (признан иноагентом), «Новая газета», Artdocfest. 6% зрителей констатировали, что не смотрят документальное кино, 2% - что настоящей документалистики на

телевидении нет, и 10% опрошенных воздержались от ответа. В этом пункте снова заслуживает упоминания разница между ответами двух оказавшихся полярными возрастных групп – 18–24 и 55+. В первом случае мы наблюдаем менее активное телесмотрение, поскольку голоса, отданные за те или иные телеканалы, в сумме составили 29, в то время как вторая категория отдала за телеканалы 49 голосов (при возможности выбирать неограниченное количество вариантов). Обращает на себя внимание и тот факт, что в возрастной группе 55+ «Россия-К» и «Россия-1» оказались практически вдвое популярнее, чем среди зрителей 18–34: 11 и 10 голосов против 7 и 5 соответственно.

Что же касается интернет-платформ, то здесь лидирующее положение заняли видеохостинги (Youtube, Rutube и т.д.) – 48% респондентов, причем в категории 18–34 за них проголосовали 24%, а в группе 55+ только 14%. 30% опрошенных отметили, что не пользуются интернет-площадками, 18% предпочитают смотреть документальное кино в социальных сетях, 14% – на сайтах телеканалов и кинокомпаний. 6% выбрали вариант «другое», где указали DVD-диски, Apple TV, сайт «Кинопоиск», онлайн-кинотеатры Premier и Netflix. При этом, хотя видеохостинги оказались самой популярной интернет-платформой для просмотра документального кино, вопрос «следите ли вы за какими-либо каналами на видеохостингах, посвященных документальному кино?» оказался для опрошенных сложным. 36% зрителей дали отрицательный ответ, еще 36% вовсе проигнорировали вопрос. 4% ответили, что следят за сайтом либо каналом «России-К» на Youtube, а также за сайтом Первого канала и Youtube-каналом Current time. Эти варианты выбрали зрители из возрастной категории 55+. В группе 35–55 ответ дал только 1 участник опроса: он отметил каналы «Настоящее время» и Artdocfest. В возрастной категории 18–34 респонденты признались, что следят за работами «Редакции» А. В. Пивоварова[291], Саши Сулим, К. А. Собчак; отметили Youtube-канал «Отечественная документалистика», где собраны ленты разных лет, в том числе

[291] Признан иноагентом в РФ.

и советские. Есть и вариант: «научно-популярные каналы с юмористической подачей фактов».

Далее зрителям предлагалось ответить на вопросы, касающиеся критериев, которыми они руководствуются при выборе фильма в телепрограмме или в Интернете, а также характеристик, которые больше всего привлекают внимание уже при просмотре лент. Выбрать можно было несколько вариантов. В первом случае главным критерием стала тематика фильма – за нее проголосовало 84% опрошенных. Для 44% определяющим стал жанр, для 40% – автор. 32% респондентов обращают внимание на время показа, 22% – на отзывы критиков, 16% на репутацию телеканала, 4% исходят из рекомендаций друзей и 2% оценивают информационный фон вокруг самого фильма. При этом стоит отметить, что если в плане тематики зрители разных возрастных категорий были единодушны, поставив ее на первое место, то, к примеру, вопрос авторства стал существенным для 24% зрителей самого старшего поколения, 10% – из группы 35–55, и только для 6% представителей молодежи. В то же время зрители 18–34 обращали больше внимания на отзывы критиков (12% против 4% у группы 35–55 и 6% – у 55+) и жанр (22% против 8% и 14% соответственно). При этом непосредственно при просмотре ленты зрителей больше всего привлекают яркие герои (60%), необычный замысел (58%), образность языка и изображения (50%), динамичный монтаж (40%), применение современных методов съемки и визуальных технологий (36%), наличие известного, яркого автора (20%), недосказанность (18%), а также варианты, которые указали сами опрошенные: отсутствие пошлости, смыслы, заложенные автором, интересная, захватывающая история, жизненность материала. Обращает на себя внимание тот факт, что для молодого поколения зрителей применение современных методов съемки, визуальных технологий и динамичный монтаж играют б*о*льшую роль, чем для старшей аудитории (10% и 24% голосов соответственно в группе 18–34 против 0 и 2% у зрителей 35–55 и 6% и 14% в категории 55+). А для самой возрастной аудитории существенное значение, как оказалось, имеют герои и наличие известного автора (28% и 16%

против 14% и 2% у аудитории 35–55 и 18% и 2% в группе 18–34). Это говорит о большем интересе молодежи к яркому, динамичному повествованию с красочным, современным видеорядом, в то время как старшее поколение делает акцент на интересных героях и личности автора.

Следующий вопрос предлагал зрителям самим сформулировать критерии качества документального телефильма. Эти ответы мы постарались объединить и обобщить по принципу тождественности или схожести тех или иных понятий. Таким образом, 14% выбрали в качестве определяющего наличие замысла, глубинного смысла в произведении; 6 предпочитают интересное повествование. По 10% зрителей высказались:

- за достоверность изложенных фактов;
- откровенность, искренность и объективность;
- понятность;
- полноценное информационное наполнение и раскрытие поставленных вопросов;
- нравственность, гуманизм;
- наличие выраженной авторской позиции.

Еще 8% видят в числе определяющего критерия наличие ярких героев; по 4% опрошенных выделили единство тематики, познавательность, профессионализм, актуальность, качественную операторскую работу, динамичность, визуальное качество контента (респондент пояснил, что, «если убрать звуковую дорожку, фильм не должен ничего потерять; авторы часто злоупотребляют интервью»). Еще 4% опрошенных отметили, что никаких критериев в творчестве нет и быть не может. Также в числе важных характеристик отмечены патриотичность, наличие известного автора, яркость, монтаж, наличие «души» у произведения, новая, яркая идея либо необычная подача, наличие ретроспективы, решение лентой какой-либо проблемы, сильная уникальная история, интересная тема, умение автора найти и показать неочевидное, образность, смелость (умение задавать неудобные вопросы, попадать туда, куда нельзя), минимальное вмешательство режиссера,

возможность зрителя забыть о времени, интенсивность повествования, «позиция, точка зрения: к Богу или от Бога?», отражение природы.

Нельзя было обойти в опросе и жанровый аспект, которому были посвящены три последующих вопроса (здесь также можно было выбрать несколько вариантов). Так, по мнению зрителей, самым популярным жанром на современном российском телевидении оказался фильм-биография – его выбрали 76% зрителей. Следом идут расследование (52%), научно-популярный фильм (42%), портретный очерк (38%), путевой очерк (24%), проблемный очерк (20%), докудрама (14%), мокьюментари (2%).

Аналогичный вопрос касался и Интернета. Отвечая на него, 32% зрителей отметили, что ситуация с жанрами там точно такая же, как и на телевидении, еще 32% выделили в качестве преобладающего научно-популярный фильм. Далее следует фильм-биография (30%), проблемный очерк (16%), портретный очерк (14%), путевой очерк (12%), докудрама (10%) и мокьюментари (10%), а также расследования (6%). Наконец, отвечая на вопрос, каких жанров и тем больше всего не хватает в современном телевизионном документальном кино, 10% респондентов написали о человеке и его проблемах, героях современности (отметив, что сейчас очень много «звездной» попсы и «диванных аналитиков»); 8% проголосовали за экологию и природу, 8% – за научно-популярные и просветительские фильмы (поскольку сейчас «слишком много места в эфире занято всевозможными отупляющими шоу и пропагандистскими дискурсами, а мы так многого не знаем»); по 6% опрошенных выбрали исторические темы и актуальные, посвященные злободневным проблемам ленты («за это можно попасть под статью»). 4% не хватает фильмов, посвященных культуре и искусству (поскольку «много пропаганды, культура теряется»), еще 4% нужны любые темы и жанры (поскольку «документалистики много не бывает»). Также есть запрос на докудрамы и мокьюментари, зарисовки («иногда хочется посмотреть документальный фильм, похожий на сон», «чего-то провокационного и не однобокого»), арт-хаус, телемарафоны («дни одного режиссера»), картины о жизни глубинки, фильмы-наблюдения (основанные на

статистике, с длительностью исследования от 10 до 50 лет); картины уральских режиссеров, ленты, поднимающие нравственные вопросы в жизни всей страны, а также те, где в центре внимания оказываются люди, увлеченные своим делом.

Невозможно было обойти вниманием и вопрос о телепередачах, посвященных документальному кино: зрители должны были ответить, нужны ли такие передачи в телепрограмме и есть ли они сейчас. 38% зрителей ответили, что они действительно необходимы («люди не представляют многогранности неигрового кино», «фильм о фильме – это всегда интересно», «короткий обзор был бы интересен», «типа “Кинопанорама”, сейчас дефицит», «обучающие надо», «очень интересно было бы узнать, как, к примеру, снимаются фильмы о животных или какие технологии существуют при создании фильмов о космосе»). 4% сочли, что такие передачи не нужны, еще 2% затруднились с ответом. При этом 10% отметили, что сейчас подобных продуктов в эфире нет, 8% – что они не знают, существуют ли такие программы, 8% – что таких передач слишком мало и 6% утверждают, что телепередачи о документальном кино есть в телеэфире и в Интернете (к примеру, как пишут респонденты, на платформе Arzamas). Обращает на себя внимание тот факт, что не всегда опрошенные четко понимают, что из себя представляют телепередачи о документальном кино, поскольку сравнивают их с «фильмами о фильмах» и с обучающими лентами.

Наконец, последний, самый сложный вопрос касался дальнейшего развития документального кино в Интернете в ближайшие 10 лет. Мнения опрошенных можно условно разделить на имеющие оценочную коннотацию, позитивную и негативную, а также не имеющие оценки, а лишь констатирующие определенный вектор развития. Так, в числе позитивных оценок, которых придерживались 14% опрошенных, можно отметить, что «развитие будет в сторону красивого монтажа и технологичной съемки»; «документальное кино набирает популярность благодаря Интернету», поэтому «теледоки станут еще более востребованы», хотя зрительский интерес крутится не вокруг авторского кино; «фильмы всегда были, есть и будут, будут

показываться актуальные проблемы общества»; «документальное кино формирует у человека картину мира, поэтому надеемся на его развитие»; «сложный вопрос, но документальное кино точно будет». Еще 14% оценили перспективы документального телевизионного кино совсем не так радужно: «большая часть аудитории будет уходить в Интернет»; (продукция такого рода – Прим. авт.), «пойдет “по наклонной” как с точки зрения качества, так и количества», «ТВ вообще умрет, а в Интернете документальные фильмы останутся второстепенными»; «на ТВ все слишком цензурировано, документалист там не может развиваться, только госзаказ»; «Россия стала (оказалась – Прим. авт.) вне культуры»; «трудно, еще более усложняются условия работы». Наконец, еще 14% респондентов воздержались от оценок, предположив, что в телевизионном документальном кино «будет сделан уклон в военно-патриотические темы»; оно «на телевидении останется инструментом пропаганды либо будет вещать об истории и личностях, а в Интернете будут преобладать авторские проекты»; «будет больше фильмов в жанре скрин-муви, соцсети станут объектом исследования на одном уровне с реальностью»; «будет больше мобильных и коротких форматов, будет больше портретных фильмов о простых героях и проблемных фильмов»; «зависит от ситуации в стране»; «хотелось бы, чтобы было больше его (документального кино – Прим. авт.), а не бездарных сериалов, может быть, люди проснутся»; «в таком же темпе, как сейчас»; «зависит от идеологии власть имущих». 46% зрителей не смогли дать ответ на поставленный вопрос. При этом оказалось, что более молодая аудитория дала и более оптимистичные прогнозы – если не про судьбу документалистики на телевидении, то, во всяком случае, сказав о ее развитии в Интернете. Ответы респондентов из категории 18–34 в большей степени были сосредоточены вокруг визуального совершенствования документалистики, ее актуализации, развития мобильных форматов и внедрения виртуальной реальности как объекта и предмета исследования документального кино. Напротив, аудитория 35–55 и 55+ была настроена более пессимистично, видя усложнение условий работы для документалистов, сохранение популярности

развлекательного контента, снижение авторитета телевидения и отсутствие интереса к документалистике со стороны государства.

Таким образом, можно заметить, что аудитория в целом осознает то критическое состояние, в котором оказалось документальное кино на телеэкране. Более того: зритель уже практически свыкся с таким положением вещей, поскольку молодежь предпочитает телевидению Интернет за удобство и возможность выбора, а аудитория постарше – кинофестивали за атмосферу и качественный отбор фильмов. Большинство опрошенных не включают телевизор вообще либо включают на 1–2 часа в день, а документальное кино б*о*льшая часть опрошенных смотрит либо раз в год, либо 2–3 раза в неделю. Неудивительно, что основная часть респондентов сочла положение документального кино в телеэфире крайне неудовлетворительным, указав в качестве причин на отсутствие интереса к нему как со стороны зрителей, так и со стороны государства. В то же время, как полагают многие опрошенные, именно государство должно регулировать программную политику государственных телеканалов в отношении документального кино, устраняя перекосы в сторону развлекательного контента. Однако при таком подходе этот сектор телевидения может оказаться полностью подконтрольным государственному аппарату. Заметен интерес зрителей к целому спектру тем и жанров, среди которых лидирующие позиции занимают исторические ленты, биографии и социальные темы, а в списке тем, которых не хватает на современном малом экране, респонденты называют человека и его проблемы, героев современности. А поскольку, согласно данным опроса, самыми востребованными у аудитории все еще остаются крупные федеральные телеканалы первого мультиплекса («Россия-1», «Россия-К», Первый), у них еще есть возможность побороться за зрителя, привлекая его внимание в том числе и с помощью качественного, авторского документального кино, которое люди хотят смотреть в вечернее время, в прайм-тайм. Это должны быть, согласно опросу, ленты с заложенным в них глубоким смыслом, интересным повествованием, фильмы достоверные, искренние, понятные, информационно

наполненные, выражающие идеи нравственности и гуманизма. И если зритель не найдет этого на голубом экране, заключают респонденты, он окончательно уйдет следом за авторами в Интернет, а телекомпании понесут не только репутационные, но и финансовые издержки. Чтобы этого не произошло, менять программную политику телеканалов нужно уже сейчас.

2.3. Телепередачи и телециклы о документальном кино

Разговор о судьбе документалистики в телеэфире невозможен без анализа того, в каком состоянии сегодня находятся передачи, посвященные неигровому кино. Киновед и в прошлом шеф-редактор отдела документального кинопоказа телеканала «Россия-К» В. В. Коршунов, говоря о сущности таких программ, отмечал их важность не столько для зрителя, сколько для самой документалистики, поскольку через них происходит рефлексия, или автометаописание кинематографа, осмысление его границ и природы[292]. В этом разделе мы рассмотрим передачи, посвященные неигровому кино, которые выходили в последние 10 лет в эфир российских телеканалов, выясним, как сложилась их судьба и какое будущее их ждет.

Если документальное кино в современном российском телеэфире – продукт штучный и элитарный, то передачи, посвященные ему, и вовсе практически в полном составе стали явлением прошлого, в большинстве своем пропав из телесеток. Да и в те годы, когда их еще можно было отыскать на голубом экране, эти произведения транслировались преимущественно на телеканале «Россия-К» (при этом мы не учитываем специализированные кабельные каналы, поскольку не каждый зритель имеет к ним доступ). Программы «Кинескоп» с П. Шепотинником, «Культ кино» с К. Э. Разлоговым, ушедшая из эфира канала «Россия-К» «Магия кино» экранной документалистики практически не касались. В данном исследовании нам

[292] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.

интересны несколько передач, которые выходят (пусть и нерегулярно) либо выходили в течение последних десяти лет в федеральном телеэфире:

- «Документальная камера» с А. М. Шемякиным;
- «Актуальное кино» с М. А. Разбежкиной, С. В. Мирошниченко, Л. Е. Улицкой, В. Ю. Абдрашитовым;
- «Запечатленное время» с В. Н. Баталиным;
- «Смотрим, обсуждаем» с В. И Хотиненко.

Все эти передачи объединяет глубокий, как правило, профессиональный интерес к документальному кино и стремление ярко, содержательно, доходчиво рассказать о нем. Каждой присуща, скорее, функция просветителя, чем критика. По классификации М. А. Мясниковой их можно разделить на монологовые (которые строятся на вещательных технологиях: ведущий беседует со зрителем в кадре или за кадром); диалоговые (которые строятся на технологиях внутристудийного общения: приглашенные гости обсуждают просмотренное); наконец, синтетические (где мы обнаруживаем сочетание на экране монолога, диалога, хроники, иконографии, зарисовочных, игровых, звуковых элементов и т.д.)[293].

К монологовым жанрам по своей структуре относится передача «Актуальное кино». За время ее существования у программы сменилось несколько ведущих: в этой роли побывали режиссер-документалист, основатель Школы документального кино и театра М. А. Разбежкина, советский и российский кинорежиссер С. В. Мирошниченко, писательница Л. Е. Улицкая и кинорежиссер В. Ю. Абдрашитов. Однако, несмотря на сменяемость ведущих, стилистика и концепция передачи оставались неизменными. Открывая выпуск, каждый ведущий сначала кратко рассказывал о фильме, затем показывал саму ленту, после чего лаконично и емко формулировал свое мнение о ней и о проблеме, поднятой в картине. В монологе ведущего, занимавшем в среднем от 5 до 7 минут, присутствовали разные стадии публицистического анализа: автор

[293] *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография] / М. А. Мясникова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 78.

плавно переходил от характеристики проблемы, поднятой в фильме, к оценке его визуального и драматургического своеобразия. Причем соотношение элементов анализа всякий раз получалось разным, поэтому одни выпуски больше тяготели к жанру рецензии, поскольку в центре внимания оказывалось художественно-эстетическое своеобразие фильма и глубина авторского замысла. Другие – к эссе, свободному высказыванию ведущего по поводу проблемы, затронутой в картине, при этом вопрос качества самой картины отходил на второй план. Примечательно, что в 2023 г. найти в Интернете выпуски «Актуального кино» с М. А. Разбежкиной, С. В. Мирошниченко и В. Ю. Абдрашитовым невозможно – во всяком случае, в официальных источниках. На платформе «Смотрим.ру» сохранились интернет-страницы каждого из проектов, где можно найти текстовые анонсы нескольких выпусков и фильмов, которые там будут обсуждаться, но посмотреть сами передачи невозможно, на странице даже нет видеофайла. Исключение составляют выпуски «Актуального кино» с Л. Е. Улицкой – на сайте можно найти шесть выпусков передачи, выходивших в эфир «России-К» с октября 2012 по февраль 2013 г. Таким образом, в отсутствии возможности пересмотреть другие выпуски передача может считаться фактически утраченной для широкого зрителя.

В отличие от предыдущей программа «Смотрим, обсуждаем» с В. И. Хотиненко была задумана именно как многофигурное ток-шоу, проходившее в большой студии с участием экспертов, зрителей, авторов документальных лент и самого ведущего, который иногда высказывал и свое субъективное мнение, но чаще выступал модератором. Передача выходила с 2010 по 2015 г. еженедельно по субботам, в 16:00, на телеканале «Россия-К». За пять сезонов подготовлено почти сто выпусков, посвященных выдающимся картинам отечественных и зарубежных авторов, становившимся обладателями престижных кинопремий, победителями кинофестивалей, лидерами проката[294].

[294] Ток-шоу «Смотрим Обсуждаем» с Владимиром Хотиненко: текст пресс-релиза // Сайт «Кино-театр.ру». 2015. 10 марта. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/press/y2015/3/6504/ (дата обращения: 10.10.2022).

Эти ленты поднимали очень серьезные, фундаментальные проблемы, которые сами по себе заслуживали того, чтобы о них говорили. По словам создателей передачи, фильмы, которые они отбирают для показа, необходимо обсуждать, поскольку «они заставляют задуматься о жизни и дают повод говорить о действительности, осмыслять ее»[295]. Идея такого цикла пришла к С. В. Мирошниченко и Г. А. Либергалу еще в 2007 году. Планировалось знакомить зрителя с лучшими образцами современной мировой документалистики, которые невозможно было увидеть на экранах телевизоров или кинотеатров, а за основу кинематографической составляющей авторы взяли фильмы, входившие в программу Московского международного кинофестиваля «Свободная мысль», кураторами которого являлись Мирошниченко и Либергал. «Мы увидели, с каким огромным интересом зрители смотрят документальную программу “Свободная мысль”, которую мы представляли в рамках Московского фестиваля. И решили, что это кино обязательно нужно показывать более широкой публике. Но уже тогда мы понимали, что будем показывать не просто арт-кино, а фильмы, которые будут интересны большинству зрителей», – рассказывает С. В. Мирошниченко[296]. То, что создатели передачи не ограничивали отбор фильмов географическими рамками, позволяло сравнивать различные подходы к решению одинаковых проблем у нас в стране и за рубежом – как это происходило, например, в выпуске, посвященном фильмам «Широкие объятия» россиянки Ю. Киселевой и «Декрещендо» польского режиссера М. Минорович. Обе ленты посвящены теме старости и тому, как живут люди в домах престарелых.

Каждый выпуск делился на две части: просмотр фильма и его обсуждение. Сначала шел небольшой сюжет, анонсирующий содержание фильма, ведущий представлял участников дискуссии, каждый из них коротко высказывался о картине и теме, которая в ней затрагивается, после чего Хотиненко предлагал посмотреть сам фильм (из интернет-версии передачи сама лента вырезана).

[295] Платформа «Смотрим.ру». URL: https://smotrim.ru/brand/20934 (дата обращения: 11.10.2022).
[296] Смотрим... Обсуждаем... // Сайт vokrug.tv. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/smotrim_obsuzhdaem/ (дата обращения: 09.10.2022).

После шло обсуждение. В нем участвовали как люди, причастные к созданию фильма, вынесенного на обсуждение, так и эксперты по выбранной теме. К примеру, в разговоре о фильмах «Широкие объятия» и «Декрещендо» участвовали режиссер Юлия Киселева и героиня ее фильма, директор благотворительного фонда «Старость в радость» Елизавета Олескина. Также в эфире демонстрировалось видеообращение режиссера Марты Минорович. В студию были приглашены писатель Константин Ковалев-Случевский, киновед Алена Сычева, режиссер Андрей Житинкин и профессор МГУ, доктор биологических наук Николай Дроздов. Особенность программы состояла еще и в том, что вместе с киноведами, режиссерами, писателями и учеными из разных сфер в обсуждении участвовали студенты МГУ, ВГИКа, а также члены киноклубов, которых ведущий В. И. Хотиненко вовлекал в диалог. Причем как массово – просил проголосовать («Давайте поднимем руки те из вас, кто считает, что пора бы уже и позаботиться о старости?»), так и индивидуально, обращаясь к отдельным представителям аудитории («Почему вы не подняли руку, не пора заботиться? Или вы считаете, что государство позаботится?»). Порой демонстрируемые в программе зарубежные и отечественные ленты вызывали бурные споры, как это было при обсуждении картины «Трезвитесь», где оценки общей тональности фильма у экспертов разошлись. В результате возникла прямая, порой шумная полемика между поколениями, профессионалами и зрителями. Создатели передачи задумывали ее не просто как дискуссионное шоу, за которым можно наблюдать по телевизору, но как полноценный дискуссионный клуб, участником которого может стать любой зритель. «Каждый желающий может оставить на сайте проекта заявку на участие в программе, получить приглашение на два сеанса и принять участие в съемках и обсуждении. По сути, это уникальный шанс посмотреть картины номинантов на премию «Оскар», победителей минувшего Сандэнса и встретиться, к примеру, с патриархом неигрового кино Артаваздом Пелешяном»[297]. Зрителей на съемки передачи набирали через группу в

[297] *Бабинцева Н.* Где смотреть документальное кино // Сайт «Культпросвет». 2014. 1 января. URL:

соцсетях, которую не обновляли с 2015 года, когда вышел последний выпуск. Там же можно прочитать анонсы фильмов, выдвинутых на обсуждение, а в отдельной рубрике обсудить фильмы с другими подписчиками группы. В видеозаписях сегодня можно увидеть отснятые выпуски передачи. Кроме того, некоторые (но не все) серии можно посмотреть на платформе «Смотрим.ру».

В отличие от прочих проектов, рассматриваемых здесь, авторы передачи «Запечатленное время», во-первых, рассматривают только старые советские документальные фильмы и кадры кинохроники, а во-вторых, придерживаются исключительно историографического подхода, то есть разбирают события, попавшие на кинопленку, с точки зрения той эпохи и тех обстоятельств, в которых они происходили. Расчет делается прежде всего на любителей истории. В этой тихой, неспешной (по контрасту с вышеупомянутой) программе происходит общение двух людей: ведущего, специалиста-архивиста В. Н. Баталина и приглашенного эксперта, сидящих за просмотровым столом в маленькой студии, оформленной под хранилище кинопленки. В зависимости от темы фильма, который рассматривается в программе, ее гостями могут быть географы, историки, юристы, киноведы, вулканологи, специалисты легкой и тяжелой промышленности и т.д., И к каждому ведущий находит подход, мастерски выводя собеседника на доверительный, живой разговор, причем в терминологии, понятной зрителю. При этом в отличие от иных программ, где обсуждение следует после картины, здесь эксперты комментируют происходящее на экране параллельно с просмотром, объясняя зрителю неизвестные факты, раскрывая исторический контекст фильма. Необычайно разнообразны и темы, которые находят отражение в передаче: загадки истории и природы («Что же это было? Тунгусский метеорит», «Чудовище озера Лабынкар»), архитектура («Чудо архитектуры на Воробьевых горах», «Москва. Хроники сталинской реконструкции»), портрет человека и общества («Поль Робсон. Последние гастроли», «Женщины социалистического транспорта») и т.д. С 2012 по 2022 гг. (с перерывами) на телеканале «Россия-К» вышло более

http://www.kultpro.ru/item_25/ (дата обращения: 10.10.2022).

130 выпусков, которые были основаны на киноматериалах, хранящихся в Российском государственном архиве кинофотодокументов. Увидеть передачу можно на платформе «Смотрим.ру», где выпуски продолжают выкладывать по мере их выхода, а также в официальной группе телеканала «Россия-К» на видеохостинге Youtube – правда, там доступно лишь 109 выпусков. Передача по-прежнему выходит в эфир, хоть и не имеет там регулярного слота.

К разновидности синтетических можно отнести и авторскую цикловую программу об искусстве киноведа и кинокритика А. М. Шемякина «Документальная камера», в которой он рассказывает о документальном кино и выдающихся режиссерах. Концепция цикла появилась еще в 2000 году, и с тех пор он выходит на телеканале «Россия-К». Сам автор писал, что его цель – «сделать “предметом” рассмотрения именно кино (а не материал, который ложится в основу фильмов). “Предмет” же – не столько документальное кино как таковое, сколько именно документальность как путь к выражению реальности, отнюдь не всегда доступная прямому наблюдению и тем более истолкованию, но выявляемая по ходу повествования»[298]. Отсюда и широкий выбор тем – от посещения Сахалинского кинофестиваля «Край света» и последующих размышлений на тему «Откуда придет кино?» до рассказа о сложных взаимоотношениях режиссера-документалиста Николая Обуховича с советской цензурой на примере ряда его фильмов. Задача автора – через экскурс в историю документального кино и определенным образом подобранные фильмы показать ту или иную проблему, дать зрителю повод для размышлений, рассказать о чем-то новом. При этом, как утверждает Шемякин, раз и навсегда заданной формы у передачи нет: автор может быть в кадре и не быть, авторское начало – «это, прежде всего, способ подачи материала: ритм, монтаж, отбор фрагментов, закадровый текст, одним словом то, что делает возможным развитие мысли через изображение»[299]. Вклад «Документальной

[298] Документальная камера: о проекте // Сайт телеканала «Россия-К». URL: https://web.archive.org/web/20170221064049/http://tvkultura.ru/about/show/brand_id/20924/ (дата обращения: 18.04.2019).
[299] Там же.

камеры» был высоко оценен профессиональным сообществом: передача стала лауреатом премии ТЭФИ, а также была признана лучшей телевизионной программой о кино на фестивале «Белые столбы».

Выпуски длятся в среднем около 40 минут. Как правило, посвящены не отдельным фильмам, а явлениям, аспектам бытия документалистики и культуры в целом в контексте конкретной исторической эпохи. На экране можно увидеть ленты о взаимоотношениях киноискусства и живописи, кино и театра, музыки, архитектуры и т.д.; рассуждения о проблемах кинообразования и цензуры в кино. Часто выпуски посвящены репрезентации города или отдельной его части (например, парка) в экранном пространстве, национальным вопросам (что общего у русских и итальянцев, у русских и немцев) и т.д. «”Документальная камера” – способ автора взглянуть на мир и показать его нам, зрителям, поиск истины через осмысление нравственных категорий, – отзывалась о передаче журналистка Ю. Агапова. – Поэтому объектом авторского внимания не всегда становится кинодокументалистика и все, что с ней связано, она сама превращается в документ времени, хранящий в себе вопросы и ответы»[300]. На экране монолог Шемякина перемежается с комментариями видных кинорежиссеров, критиков и киноведов. Автор не боится выражать свое отношение к предмету разговора, хотя и делает это достаточно деликатно, зачастую его оценка прочитывается между строк. Его текст богат в плане насыщенности образностью и отсылками к различным произведениям искусства («Цензура в нашей стране никогда не была просто сводом правил: чего можно, чего нельзя. О ней можно сказать, как Стругацкие говорили о Зоне из романа «Пикник на обочине»: «Здесь нельзя стоять, здесь каждую минуту все меняется»). Кроме того, зрительский интерес к передаче, который позволил ей продержаться в эфире более двадцати лет, автор объясняет и особой драматургией повествования, которое всегда оставляет у аудитории ощущение недосказанности: «Вместе с режиссерами мы всегда

[300] *Агапова Ю.* “Документальная камера”: зеркало или жизнь // Интернет-журнал «Рабкор». № 3/3, 2012. URL: https://rabkor.ru/culture/tv/2012/03/03/review-television-13055/ (дата обращения: 09.10.2022).

думаем, как закончить, где поставить не точку, а многоточие. И это действительно принцип Шахерезады – очень древний и очень правильный – чтобы всегда на донышке что-то оставалось»[301].

Однако, несмотря на продолжительную историю «Документальной камеры» и ее былую популярность, о которой заявляет Шемякин, в том же самом интервью он признает, что такой жанр, как «авторская цикловая программа об искусстве», находится под угрозой исчезновения. Сейчас передача выходит в эфир спорадически, нерегулярно, увидеть ее в телепрограмме – редкая удача. Найти ее можно на платформе «Смотрим.ру», где первый выпуск датирован сентябрем 2012 года, а последний сентябрем 2013-го. На официальном Youtube-канале «России-К» «Документальную камеру» начали выкладывать в 2019 году, а последний вышел в феврале 2022 г., и сейчас там можно посмотреть 54 выпуска программы. При этом публиковали не только новые, но и старые передачи: например, «Михаил Литвяков. Один день и вся жизнь...», выложенный 5 февраля 2020 г., сняли еще в 2008 году и тогда же выпустили в эфир. Кроме того, отдельные выпуски можно найти и на личных каналах различных пользователей видеохостинга. В то же время популярность передачи невысокая: при 1,71 млн подписчиков у официального канала «России-К» на Youtube число просмотров у разных выпусков колеблется от 510 («Русская душа: ностальгия по Италии») до 14 771 («Лукино Висконти. Философия истории»). В среднем же выпуски набирали от 1 до 3 тысяч просмотров, что по меркам Youtube является довольно малым значением.

Проанализировав сетку вещания «России-К» за октябрь 2022 года, мы не обнаружили в ней ни одной из названных программ. Не так часто и нерегулярно выходят выпуски «Документальной камеры», давно не появлялись на экране «Актуальное кино» и «Запечатленное время», закрылось еженедельное ток-шоу «Смотрим, обсуждаем». Занимавший до 2021 года должность шеф-редактора отдела документального кинопоказа телеканала

[301] Андрей Шемякин, сын Шемякина // Радио «Сити FM». 2013. 19 декабря. URL: https://moskva.bezformata.com/listnews/andrej-shemyakin-sin-shemyakina/16313037/ (дата обращения: 09.10.2022).

«Россия-К» сценарист, киновед, В. В. Коршунов отмечает, что у этих программ достаточно узкая, специфичная аудитория: «это такое “избранное из избранного”: и документальное кино уже сужение аудитории, а это документальное кино про документальное кино»[302]. В то же время Всеволод Вячеславович не связывает исчезновение из телеэфира ряда передач о документальном кино с какой-то общей негативной тенденцией. Скорее, как он считает, «это связано с энергией конкретных людей»[303], решениями отдельных студий, выпускающих эти передачи, о закрытии одних проектов и запуске других.

Тем не менее существование таких передач необходимо, причем не только для рефлексии и собственного осмысления самого документального кино. Важна медиаобразовательная задача, которая стоит перед такими программами, ее просветительская и информационная функции. В плоскости художественного кинематографа огромную популярность приобрели полулюбительские, полупрофессиональные Youtube-каналы, чьи авторы занимаются кинокритикой, формируют мнение по тому или иному игровому фильму или сериалу, составляют рейтинги худших и лучших лент, обозревают новинки и делятся со зрителями подробностями, касающимися изнанки киноиндустрии и особенностей съемочного процесса. Такие блогеры, как американец Даг Уокер (шоу Nostalgia Critic) или россияне Евгений Баженов (шоу Bad Comedian) и Даниил Лазаренков (шоу Chuck Review), более или менее успешно учат аудиторию разбираться в операторской работе и монтаже, видеть недочеты сценарной работы и актерской игры, то есть в полной мере критически смотреть кино, разбираться в нем и отличать качественные ленты от некачественных. При этом Лазаренков, к примеру, окончил Государственный институт кино и телевидения и имеет опыт работы телеведущим, что делает его в полной мере профессионалом своей отрасли. Аудитории каналов этих блогеров достаточно велики: 1,39 млн подписчиков у

[302] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.
[303] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.

Лазаренкова, 5,84 у Баженова, а авторитета последнего, например, вполне достаточно, чтобы влиять на общественное мнение. Журналист А. Гореликов в «Искусстве кино», анализируя феномен проекта BadComedian, признает, что при всем непрофессионализме Баженова его поклонники могут обрушить рейтинг фильма на «Кинопоиске» или повлиять на офлайн-прокат фильма. «Перед ним оправдывался за лицемерие рэпер Баста, сквозь зубы после его обзора извинялось Министерство культуры, и, страшно подумать, сам Никита Михалков чуть не снизошел до разговора на равных»[304], – писал Гореликов. Все дело – в огромной популярности блогера, которой он достигает за счет особой коммуникации со своей аудиторией. Он эмоционален, не всегда сдержан и хорошо знает своего зрителя, поэтому мастерски удерживает внимание за счет шуток и мемов, популярных среди молодежи[305]. Возможно, именно такой популяризации не хватает и документальному кино? А во главе процесса могут стать молодые критики и кинематографисты. Пусть им будет очень далеко до уровня настоящих мэтров, какими являются А. М. Шемякин или М. А. Разбежкина, зато они могли бы говорить на одном языке с молодой аудиторией и научить ее ориентироваться в документальном кино, информировать о новинках и учить вдумчиво смотреть такие фильмы. Появившись в Интернете и нащупав там свою аудиторию, эти проекты в дальнейшем смогли бы перекочевать и на телевизионный экран. Подобные примеры на голубом экране уже есть: тот же Даниил Лазаренков, набрав популярность на Youtube, получил приглашение от телеканала 2x2 и запустил там свое шоу «Чак-ТВ», в котором рассказывает о малоизвестных новинках киноиндустрии.

Вместе с тем, как подметил режиссер документального кино А. В. Титов, плачевная ситуация с телепередачами о документальном кино напрямую связана с дефицитом самого документального кино на экране. Он подчеркивает, что, хотя популяризация необходима для того, чтобы учить зрителя смотреть

---

[304] Гореликов А. Конкурент: портрет BadComedian // «Искусство кино», № 5/6, 2021. URL: https://kinoart.ru/texts/badcomedian (дата обращения: 21.10.2022).

[305] *Myasnikova M.A., Semiletova V.A., Tarasov I. E.* Profession “film critic”: Russian trends of the Internet age / M. A. Myasnikova, V. A. Semiletova, I. E. Tarasov // European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. Vol. 66. 2019. P. 529.

документалистику, присутствие специализированных программ на экране будет иметь смысл лишь после того, как там появится в должном объеме само неигровое кино. «Иначе сколько ни говори “халва”… Ну рассказали, какая вкусная халва, сказали, как и с чем ее употреблять, в какое время суток, – ты попробовать дай! – с иронией говорит режиссер. – То же самое и с документальным кино. Можно расписать и описать, но без “попробовать” этот эффект не сработает. Поэтому сначала документальное кино должно попытаться пробиться. И вот такие программы могут предварять; можно втискивать в жанр ток-шоу: посмотрели, обсудили. Но сейчас таких потуг все-таки не наблюдается»[306].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что телепередачи о документальном кино либо по разным причинам исчезли из российского телевизионного эфира, либо выходят нерегулярно, и их доля в общем объеме программ практически незаметна. В то же время возвращение этого вида программ необходимо не только для автометаописания самого кинематографа, но и для медиаобразования телезрителей. Примером могут послужить аналогичные проекты из сферы игрового кино, которые успешно конкурируют друг с другом и с иными успешными форматами в Интернете. Возвращение телепередач о документальном кино должно стать частью большого комплексного процесса возвращения интеллектуального, авторского неигрового кино в целом. И в погоне за рейтингом телевидению не следует упускать из виду такой обширный пласт экранного искусства, дающего возможность зрителю не только любоваться зрелищами, но и учиться думать.

2.4. Документальное кино в Интернете

Когда в 1920 годы Дзига Вертов ратовал за грандиозную программу «кинокизации» страны, предполагавшую массовое распространение «кинкоров», которые «с удобными портативными кинокамерами будут

[306] Фрагмент личной беседы с А. Титовым.

присутствовать повсюду, снимать все, что заслуживает хоть какого-то внимания, и немедленно отсылать отснятый материал на Центральную студию документальных фильмов, где из него будут монтироваться киножурналы, в свою очередь, быстро распространяемые по всей стране»[307], он по сути предвосхитил появление современной системы телевидения. Но массмедиа в своем развитии пошли гораздо дальше. Интернет расширил возможности экранной культуры до невероятных пределов, наладив прямую коммуникацию между аудиторией и производителями медиаконтента. Со временем общество осознало необходимость интеграции в виртуальное пространство и те преимущества, которые оно предоставляет.

В первую очередь, появилась прямая и оперативная связь между аудиторией и производителями видеоконтента. Зритель может быть соавтором, вступать в диалог и даже полемику с автором, предлагать ему идеи для дальнейших проектов и надеяться на то, что его пожелания будут услышаны. В то же время многие исследователи, например С. Е. Лоцманова, указывают на то, что близость диспозиции «зритель — экран» в интернет-пространстве привела к тому, что пользователь научился управлять временем на экране. Эту возможность аудитории подарило еще появление видеозаписи и оборудования для просмотра. В Интернете этот процесс стал еще проще – перейти на нужный фрагмент можно в один клик, а многие авторы специально обозначают в описании видео тайм-коды с подтемами, позволяющими зрителю выбирать, какой фрагмент программы или фильма он хочет посмотреть. С одной стороны, это ускоряет процесс коммуникации, в то же время такое «нарушение линейной последовательности видеоряда ведет к ущербу репрезентации непрерывной и созерцательной полноты проявлений художественного образа, присущей, например, лучшим образцам поэтической кинодокументалистики»[308], способствуя развитию клипового мышления у аудитории.

---

[307] *Щербенок А.* Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. 2012. № 1. С. 81.

[308] *Лоцманова С. Е.* Тенденции развития документальных сериальных проектов для публичного видеохостинга Youtube. // Телекинет, № 3 (12), 2020. С. 22.

И все же преимущества Интернета перевешивали его недостатки, в том числе и для производителей видеоконтента. Глобальная сеть открыла непрофессионалам и молодым специалистам дорогу в профессии, которые прежде отличались достаточно большим порогом вхождения, дала возможность новичкам без опыта и даже образования заявить о себе, обрести известность, заработать денег. В то же время известные, состоятельные журналисты и документалисты также оценили возможности виртуального пространства. Социолог А. Кустарев связывает это явление с тем, что телевидение, с его нацеленностью на факты, потеснило авторскую журналистику[309]. Его особенностью была и остается форматность, в то время как Интернет обещал свободу творческого самовыражения. И дело не только в технических стандартах телевизионного «конвейера»: многие темы, которые поднимают документалисты в Интернете, им вряд ли позволили бы осветить на голубом экране. Редко звучат на телевидении остросоциальные темы, связанные с политикой государства, прошлой или настоящей, например про Афганскую войну. Воспоминания о терактах во время мюзикла «Норд-Ост» или в бесланской школе, как правило, подаются в официальных СМИ под определенным углом – и совершенно иначе о них рассказывают журналисты в Интернете. И журналисты, в силу своей профессиональной деятельности обладавшие опытом и авторитетом, освоив новые для себя функции блогеров (подразумевавшие ориентацию на запросы и потребности аудитории, прямой контакт с ней), заняли в Интернете особое положение. Они научились слышать мнение зрителя и коммуницировать с ним, а тот привык им доверять, поскольку их профессионализм выделил их из среды блогеров-любителей.

Говоря про форматы репрезентации документальных телефильмов в глобальной сети, можно условно разделить их на две категории в зависимости от цели проката. Это фильмы, снятые специально для Интернета, и те, для которых демонстрация в сети является вторичной по отношению к

[309] *Кустарев А.* Конкуренция и конфликт в журналистике // Российское общество и СМИ. М., 2000. № 4. URL: http://www.carnegie.ru/ru/pubs/procontra/55938.htm (дата обращения: 13.09.2022).

телевизионной. В первом случае мы говорим о лентах, которые изначально создавались для интернет-аудитории. Таковы, к примеру, документальные фильмы Л. Г. Парфенова «Русские евреи» и «Русские грузины», произведения К. А. Собчак, Ю. А. Дудя, многие ленты К. В. Гордеевой и А. В. Пивоварова[310]. Вторую категорию составляют режиссеры, работающие в штате крупных федеральных телеканалов или сотрудничающие с ними. Выкладывая в Интернет фильм, предназначенный для голубого экрана (и уже показанный там), правообладатель обычно стремится охватить дополнительную аудиторию, предпочитающую глобальную сеть телевидению, зарабатывая на этом дополнительные деньги. Как правило, такие ленты выкладывают в эфирной версии с логотипами вещателя. В таком формате работают кинокомпания Star Media и другие продакшн-студии. Документалисты вроде В. Э. Пельша, снимая фильмы для показа на телевидении, вскоре после эфирной премьеры или одновременно с ней выкладывают их на своих каналах в Интернете, стремясь и там найти своего зрителя. Наконец, порой авторы таким образом стремятся сохранить произведение в виртуальном пространстве, обеспечив при этом доступ к нему для неограниченного числа зрителей, – как это сделал, по его собственному признанию, кировский режиссер А. И. Погребной, создав для этого собственный Youtube-канал.

Для хранения и трансляции видеоконтента сегодня широко используются видеохостинги – сервисы для просмотра и добавления роликов в браузере через специальный плеер. На двух крупнейших видеохостингах, доступных в России – Youtube и отечественном Rutube, – структура контента значительно отличается. На Rutube есть система рубрикации, которая позволяет при помощи специального фильтра найти все документальные фильмы, представленные на сервисе. Однако доля такого кино оставляет желать лучшего. Так, на начало сентября 2022 г. система поиска находила всего 133 неигровые ленты. Подавляющее большинство составляют работы телеканала Russia Today

[310] Ю. А. Дудь, К. В. Гордеева и А. В. Пивоваров признаны Минюстом иноагентами на территории Российской Федерации.

Documentary, а также Rutube-каналов «Рок», Vally TV, студии Роскосмоса, единичные фильмы выложили каналы «Веста», «365 дней ТВ», «Мотивирующие фильмы», Рен-ТВ, «Звезда» и «Другие люди». Соответственно, здесь есть и картины, снятые для кинопоказа и затем размещенные на тематических интернет-каналах («Медведи Камчатки. Начало жизни» И. Журавлевой и В. Гришина), и фильмы из телеэфира («Донбасс. Дети» телеканала Russia Today Documentary), и ленты, созданные специально для демонстрации в Интернете (многосерийный проект «Другие люди?»).

Гораздо сложнее система поиска на видеохостинге Youtube. Четкой рубрикации, позволяющей найти фильмы по жанровому критерию, здесь нет. Вместо этого платформа анализирует запросы авторизованных пользователей и находит контент, который может их заинтересовать. Поэтому, если человек запрашивает документальное кино, сервис будет предлагать ему фильмы и авторов, соответствующих этим требованиям. Как и на Rutube, площадками для размещения фильмов служат специальные каналы, на которые пользователи могут подписываться, чтобы быть в курсе обновлений. Их можно разделить на группы:

1. Официальные каналы компаний-прокатчиков. Это представительства крупных федеральных телеканалов вроде «России-К», ТВ-Центра, Рен-ТВ и т.д., которые имеют права на продвижение контента, но сами его не создают. В последнее время многие из них оказались заблокированы руководством видеохостинга.

2. Каналы студий-производителей, создающих фильмы для дальнейшего проката. К ним относятся как крупные холдинги вроде Star Media, так и небольшие продакшн-студии.

3. Личные каналы документалистов и телевизионных журналистов, которые после ухода в Интернет занялись съемкой документальных фильмов специально для сетевого использования. К ним относятся Л. Г. Парфенов (канал Parfenon), А. В. Пивоваров («Редакция»), К. В. Гордеева («Скажи Гордеевой»), К. А. Собчак («Осторожно: Собчак»), Ю. А. Дудь («вДудь»), И.

Ю. Шихман («А поговорить?»), Е. В. Погребижская («Фильмы Елены Погребижской») и многие другие. В отличие от предыдущей категории ключевой чертой таких каналов является не бренд студии, а личность известного автора.

4. Тематические и общественно-политические каналы, посвященные документальному кино, которые собирают ленты разных режиссеров («История», «Настоящее время. Док» и т.д.). Их можно разделить на каналы, специализирующиеся на определенной тематике (история, астрономия, биология, география и т.д.) и выполняющие просветительскую функцию, и на каналы публицистического направления, в центре внимания которых окружающая нас действительность, общественно-политические явления и проблемы.

Если каналы, принадлежащие к первым двум группам, как правило, предлагают зрителю классическое телевизионное кино, то на авторских и – в меньшей степени – тематических каналах чаще размещают фильмы, которые снимают специально для Интернета. При этом в силу специфики тематических каналов зрителей в первую очередь привлекает в них не эстетика документального кино сама по себе и не творческий почерк того или иного автора. Аудитория подписывается на обновления, исходя из интереса к теме как таковой. При этом контент таких каналов может быть как профессиональным, так и любительским. Например, канал «История. Документальные фильмы» размещает циклы и отдельные ленты, посвященные истории и снятые в разное время разными авторами. Здесь можно увидеть циклы «История Российского государства», каждая серия которого посвящена одному из российских правителей, «За далью времен» о выдающихся советских разведчиках, «Тайна забытых побед», «Полководцы Великой Победы», шестисерийный документальный фильм Федора Стукова «Концлагеря», двухсерийные «Правда о «Курске» и «Ка. Эм. Константин Симонов». Все ленты отличаются стилистически: одни представляют из себя подлинно авторские проекты, например фильм, снятый сыном Константина Симонова Алексеем,

опирающийся на документы и свидетельства очевидцев, знавших его отца, другие ограничиваются закадровым текстом в сопровождении видеоряда, собранного из иллюстраций. В одних героев нет вообще, в других есть автор либо ведущий (например, тогда еще лишь начинавший строить карьеру тележурналиста Б. Корчевников в «Концлагерях»). Все ленты сняты в промежутке с 2000 по 2010 г. разными кинокомпаниями по заказу правительства Москвы. Это говорит о том, что руководство канала не следит за новинками документального кино и, возможно, не может себе позволить приобрести права на них; в приоритете – тематика лент, которая должна удовлетворять интересы зрителей. Аудитория у канала сравнительно небольшая – 64 тысячи подписчиков, что во многом может быть связано с форматом контента, который в наше время уже серьезно устарел. Тем не менее человек, который интересуется историей, может найти на таких каналах много интересного.

В отличие от тематических, природа общественно-политических каналов подразумевает трансляцию новых фильмов, актуальных и отвечающих современной повестке. Примером может служить «Настоящее время. Док», который является ответвлением интернет-канала «Настоящее время», признанного в России СМИ-иноагентом. Аудитория Youtube-канала на 19 сентября 2022 г. – 956 тысяч подписчиков. Контент делится на рубрики – документальные проекты «Неизвестная Россия», «Человек на карте», «Азия 360», «Признаки жизни», «Опасное соседство» и т.д. Особняком стоит рубрика «Наши фильмы», где собраны ленты разных авторов и на различные темы: история правления и свержения Чаушеску в фильме «Время Ч», «Мы не знали друг друга до этого лета» о протестах в Беларуси, «Петербург. Хроника Эпидемии» о коронавирусе, «Мариуполь. Реконструкция» Светланы Лищинской о спецоперации на Украине, портретные ленты об Илье Яшине и Светлане Тихановской. В описании самого канала значится, что его зрителям показывают только самое лучшее, важное и заметное: «видео о ярких людях и важных событиях, личные истории, которыми хочется поделиться, неизвестные

факты в авторской трактовке, документальное Кино (с большой буквы!)»[311]. Даже подбор тематики отражает общественно-активную направленность редакционной политики интернет-канала. Это проявляется даже в таких нейтральных на первый взгляд картинах, как «Август в Арктике» об экспедиции российских ученых в водах Северного Ледовитого океана. Фильм строится по принципам классического журналистского сюжета – синхроны, закадровые читки, редкие стендапы, стандартный телевизионный видеоряд-нарез. Образной составляющей не наблюдается ни в драматургии, ни в построении изображения, ни в тексте. При этом отчетливо просматривается гражданская позиция автора: то и дело герои в синхронах говорят о том, что платят им мало, работают они в тяжелейших условиях, государственная политика в сфере научной деятельности как следует не выстроена и т.д. Таким образом, фильм, очевидно, преследует цель донести до зрителя вполне определенные политические смыслы, заложенные автором. На Youtube-канале фильм выложили 6 марта 2020 г., и за два с половиной года он набрал более 153 тысяч просмотров.

Попадаются в глобальной и документальные сериалы, снятые специально для интернет-аудитории. К примеру, «Путешествие из Петербурга в Москву: особый путь» А. Б. Лошака[312], состоящий из 6 эпизодов. Автор задался целью проехать по тому же маршруту, по которому в свое время ехал Радищев, и посмотреть, как сейчас живет народ в тех же населенных пунктах. Отсюда – постоянные отсылки в виде цитат на одноименное произведение Александра Николаевича и других российских писателей. Съемочная группа в деревнях и небольших городах встречается с местными жителями: заводчанами, общественными деятелями, историками. Как отметил журналист М. Шевченко, «этот фильм – очень ясный, трезвый, жестокий и реалистический взгляд. Он продолжает традицию русского критического реализма. Ужас, грязь, запустение русской жизни, ее кошмары и отчаяние – это старая традиция,

[311] Youtube-канал «Настоящее Время. Док» // URL: https://www.youtube.com/c/CurrentTimeDoc/about (дата обращения: 18.09.2022).
[312] Признан иноагентом в РФ.

которую показывали честные люди как либеральных, так и консервативных взглядов»[313]. Сам режиссер отмечал, что решил снять этот сериал, чтобы показать другую Россию, отличную от той, которую показывают федеральные каналы: «Меня поразило, что из фокуса внимания нашего ТВ исчезла Россия: невозможно было понять, что происходит в стране, были только “паркетные” новости про президента и много внешней политики»[314]. В итоге родился проект, который, как отмечает И. В. Троцук, «занимает условную срединную позицию между частными авантюрными экспериментами и научным анализом социально-экономических трансформаций исторически и географически сложно развивающегося российского межстоличного пространства»[315]. В 2015 году «Путешествие из Петербурга в Москву: особый путь» взяло премию «Лавровая ветвь» в номинации «Лучший документальный сериал».

Особую нишу занимают каналы, на которых размещают свои документальные фильмы знаменитые журналисты, построившие карьеру на телевидении, но затем ушедшие (совсем или частично) в Интернет. К. А. Собчак, К. В. Гордеева, Ю. А. Дудь, Л. Г. Парфенов, А. В. Пивоваров в своих работах в большей или меньшей степени стараются совмещать кинематографическую образность и художественные приемы экранной документалистики с журналистской опорой на факты и их анализ. Так, фильмы Ю. А. Дудя «Беслан. Помни» и К. В. Гордеевой «Афган. Человек [не] вернулся с войны» почти целиком строятся на интервью с участниками событий, часто с самим автором, присутствующим в кадре. Они ставят перед зрителем сложные вопросы: нужна ли была война в Афганистане и как она повлияла на целое поколение, почему произошла трагедия в Беслане и как ее осмысляют теперь участники тех событий. Во всех картинах присутствует ярко выраженная

---

[313] *Игнатова М.* «Не живем, а выживаем». Шевченко и Лошак о России, Донбассе и свободе слова // АиФ-Петербург. URL: https://spb.aif.ru/politic/situation/1438552?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fsearch%3Ftext%3D (дата обращения: 27.01.2022)

[314] *Дубашинская Н.* Сегодня Радищев писал бы в «Фейсбук» // Культура24.рф. URL: https://cultura24.ru/articles/3143/ (дата обращения: 27.01.2022)

[315] *Троцук И. В.* Социальные аспекты российской географии: новый виток наблюдений за трансформациями межстоличного пространства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2016. Т. 16. № 4. С. 871.

авторская позиция, которую документалисты тем не менее обычно не демонстрируют напрямую. Она проявляется в задаваемых вопросах, в мимике, интонации. В фильме К. А. Собчак «Монастырь особого назначения» о Среднеуральском женском монастыре и скандале вокруг опального схиигумена Николая Романова авторское отношение выражается не только в вопросах и оценочных репликах («Кошмар! Аня, и вы молчите, ну как так! У вас же у самой двое детей» в сцене, где Собчак пытается уговорить на интервью одну из героинь), но и в закадровом тексте, который все же не доминирует в повествовании, оставляя решающую роль интервью с героями. Весь фильм строится как большое журналистское расследование, стремящееся вскрыть факты избиений и жестокого обращения с детьми в стенах монастыря, а также темное прошлое самого экс-схиигумена Сергия. У ленты есть своя драматургия: завязка, где зрителя знакомят с Романовым, развитие событий, когда мы узнаем больше о том, что происходило в монастыре и его отдаленных скитах, о прошлом его обитателей. Кульминацией стал самый острый эпизод – столкновение с охраной монастыря, которое закончилось заявлением в полицию о нападении на журналистов. И, наконец, развязка, в которой главная героиня ленты Христина ставит точку, говоря, что после всего случившегося она потеряла доверие к священникам. При 3,16 млн подписчиков на канале «Осторожно: Собчак» фильм «Монастырь особого назначения» набрал более 4,6 млн просмотров и 43 тысячи комментариев, что говорит о высоком зрительском интересе.

Л. Г. Парфенов, напротив, в своих многосерийных фильмах избегает синхронов, рассказывая историю через закадровый текст и стендапы. Несмотря на это, чувствуется, что все они гораздо глубже, чем обычные информационные спецрепортажи. Свой Youtube-канал Parfenon Парфенов создал 16 февраля 2018 года, и к 12 сентября 2022-го размещенные там видеозаписи насчитывали 108 063 507 просмотров при 1,11 млн постоянных подписчиков. Канал делится на блоки, в которых публикуются еженедельное интернет-шоу Парфенова в формате видеоблога «Парфенон», цикл его фильмов «1952–1960», «Намедни»,

записи прямых эфиров автора. Особняком стоят документальные фильмы: «Глаз Божий», «Птицы-Гоголь», «Зворыкин-Муромец», «Русские евреи» и «Русские грузины». По стилю последние два проекта очень похожи, что выражается и в форме, и в содержании. «Русские евреи» стали первой работой Парфенова в подобном ключе – исследования национальных меньшинств, оказавших большое влияние на российское общество и его историю.

Премьера первого документально-исторического фильма «Русские грузины», рассказывающая о вкладе знаменитых грузин в культуру, политику и науку Российской империи, а затем и Советского Союза, состоялась весной 2020 года; спустя два года свет увидела вторая часть, ведущая отсчет с 1939 года и до наших дней. Повествование построено линейно, в хронологическом порядке. Парфенов рисует портреты крупных деятелей грузинского происхождения, будь то генерал Багратион или Иосиф Сталин. В том, как повествование переходит от одной темы к другой, ощущается некое блоковое деление, которое образует общую драматургию фильма. При этом у каждого блока есть своя собственная, внутренняя драматургия. Например, рассказ о Багратионе последовательно ведет нас через основные этапы его карьеры. По мере приближения к Бородинской битве эмоции накаляются, музыка становится тревожнее, и даже плохо знакомый с историей зритель предчувствует, что приближается кульминация и развязка, которыми становятся само сражение и гибель грузинского генерала. После этого напряжение спадает. При этом общая драматургия фильма, внешне оставаясь подчиненной исторической хронологии, не случайно заканчивает повествование именно 1939 годом, когда Сталин подчинил себе все сферы жизни советского общества, окружил себя соратниками-грузинами и сконцентрировал в своих руках невиданную прежде власть. Если в начале мы видим первые попытки сближения двух народов и первые появления грузин на имперской политической арене (например, участие в убийстве Павла I грузинского князя Владимира Яшвиля), то к концу фильма представители этого народа сами замещают правителя на российском престоле.

По такой же логике строится и повествование в «Русских евреях», где, к примеру, кульминацией первой ленты становится Октябрьская революция. Находится место и яркой образности: Парфенов охотно прибегает к анимации, эпизодам с участием актеров, метафорам: уличная лестница в Одессе становится у него образом сословной иерархии еврейского городского общества. Видеоряд двух этих многосерийных фильмов имеет много общих стилистических решений. Документальные приемы в лентах сочетаются с игровыми, однако пропорции выдержаны гармонично: игровые сцены не перетягивают на себя внимание и включаются в повествование только для того, чтобы подчеркнуть наиболее яркие сцены, как, например, нападение грузин-коммунистов на конвой. В то же время есть и гораздо более изобретательные визуальные приемы. Например, театр теней в сцене убийства Павла I, когда зритель видит лишь силуэты актеров, добавляющие таинственности и ужаса происходящему, что словно бы перекликается с общей атмосферой секретности заговора. Или неоднократно повторяющийся анимационный прием, когда реальные портреты исторических деятелей «оживают» при помощи современных технологий: рот открывается, мимика работает, и такой портрет начинает говорить голосом актера. Большое значение имеют музыка и шумы – они выступают одними из важнейших средств художественной выразительности в фильмах, создавая нужную автору атмосферу и работая на драматургию. В «Русских грузинах» повторяющийся элемент – грузинский хор, который исполняет на национальный манер знакомые зрителю песни и стихи. Это также можно считать приемом, работающим на создание художественного образа и особого колорита фильма.

На 12 сентября 2022 г. у «Русских грузин» Парфенова на Youtube-канале 2,8 млн просмотров, у вышедшего в том же году «Афгана» Гордеевой 2,9 млн, у «Беслана» Дудя – 25,2 млн. Для сравнения: у «России-1» на Rutube-канале 39 тыс. подписчиков, у Первого – 17 тыс., НТВ – 90 тыс. Сравнить с данными Youtube мы не можем, поскольку на сентябрь 2022 года официальные каналы крупнейших российских телекомпаний была заблокированы. При этом стоит

отметить, что у телеканалов есть собственные сайты (у ВГТРК – целая платформа «Смотрим.ру»), на которые закачивают видео, минуя видеохостинги. К сожалению, увидеть количество просмотров или подписчиков там не представляется возможным.

Перетекание журналистов, аудитории и вслед за ними денежных потоков из телевидения в Интернет – процесс, который в ближайшие годы будет только нарастать. По данным издания «Лента.ру», в 2020 году Интернет стал самым дорогим рекламным сегментом в стране, показав рост более чем на 20% за год и обогнав телевидение[316]. Огромную роль играет переориентация рекламных бюджетов. В 2021 г. структура рекламного рынка распределилась следующим образом: на долю телевидения пришлось 34% бюджетов, в то время как на долю Интернета – уже 54%[317]. По мнению директора Института современных медиа К. В. Танаева, слова которого приводит журналист-обозреватель «Ленты.ру» С. Кадочникова, «бренды активно заходят на Youtube, а бюджеты перераспределяются с телевидения на видеохостинг»[318], поскольку именно там сейчас сосредотачивается самая прогрессивная и платежеспособная доля аудитории, которая привыкла проводить время в Интернете и делать покупки там же. Л. Г. Парфенов в интервью «Ъ» констатировал, что его аудитория с уходом в Интернет значительно помолодела: основной костяк теперь составляют зрители от 25 до 34 лет, реже – от 34 до 44[319]. При этом начинать с нуля в виртуальном пространстве известным документалистам и публицистам не пришлось: благодаря популярности у зрителя «каналы растут быстрее, а бренды активнее выходят на сотрудничество, так как понимают степень узнаваемости блогера – телевидение уже выдало им лицензию на

---

[316] *Кадочникова С.* «Дух свободы». Звезды телевидения уходят в Интернет. Там их ждут деньги и настоящая слава // Lenta.ru. 2020. 9 апреля. URL: https://lenta.ru/articles/2020/04/09/tv_vs_youtube/ (дата обращения: 12.11.2022).

[317] Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. С. 68.

[318] Там же.

[319] *Шавловский К.* «Сладостное припоминание – это ключевое понятие» // Коммерсантъ Weekend, № 4. 2022. 18 декабря. URL: https://www.kommersant.ru/doc/5206806 (дата обращения: 15.09.2022).

“звездность”»[320]. Тем не менее такой кредит доверия быстро сошел бы на нет, признается тот же Парфенов, если бы он не начал адаптировать свое творчество под запросы новой аудитории: «Выросла интенсивность, насыщенность монтажа, количество придумок и привлекаемых материалов. И я уже не могу смотреть «Живого Пушкина» 1999 года, за который мы когда-то получали ТЭФИ, а Марк Захаров со сцены говорил о нашей дерзости, хулиганстве. Сейчас смотрю – какой-то вялый чувак ходит в кадре, что такое? А по тем временам это казалось просто бенгальскими огнями»,[321] – признавался он в интервью «Ъ». А в разговоре с журналистом Forbes, развивая эту тему, Парфенов констатировал, что, хотя сегодня нон-фикшн переживает бум, документалисты должны стараться делать актуальное визуальное зрелище, которое будет интересно зрителю: «Потому что из уважения к теме никто ничего смотреть не будет. Будьте любезны устроить так, чтобы за этим было интересно наблюдать в стандартах сегодняшнего экрана»[322].

Более того – уже эти форматы трудно назвать вершиной технической и творческой мысли, поскольку неигровой кинематограф в Интернете не стоит на месте. Причем в процессе своего развития этот вид искусства постепенно теряет характеристики, присущие ему изначально. Так, набирает популярность веб-документалистика – разновидность экранных медиа, максимально использующая обширные возможности Интернета: видео, аудио, фотографии, текст, анимацию и инфографику. Впервые это понятие было обозначено в 2002 году на французском кинофестивале Cinema du Réel Festival, после чего начались активные эксперименты с новым жанром. Его главной отличительной чертой стало отсутствие линейности. Если после завершения монтажа телевизионный документальный фильм приобретает завершенность, то в

[320] *Кадочникова С.* «Дух свободы». Звезды телевидения уходят в Интернет. Там их ждут деньги и настоящая слава // Lenta.ru. 2020. 9 апреля. URL: https://lenta.ru/articles/2020/04/09/tv_vs_youtube/ (дата обращения: 12.11.2022).
[321] *Шавловский К.* «Сладостное припоминание – это ключевое понятие» // Коммерсантъ Weekend, № 4. 2022. 18 февраля. URL: https://www.kommersant.ru/doc/5206806 (дата обращения: 15.09.2022).
[322] *Варшавская Ю.* «Это Сталин сделал Кремль таким»: Леонид Парфенов о своем новом фильме «Русские грузины» // Forbes Life, 2020. 19 февраля. URL: https://www.forbes.ru/forbeslife/393477-eto-stalin-sdelal-kreml-takim-leonid-parfenov-o-svoem-novom-filme-russkie-gruziny (дата обращения: 16.09.2022).

интерактивных лента может меняться в любой момент, в зависимости от решения зрителя, который теперь, как отмечают исследователи И. А. Михайлов и С. С. Соловьева, не просто интерпретирует смысл, заложенный автором, он «получает возможность не только создавать смысл, но и участвовать в конструировании истории»[323]. Авторская задумка проявляется не в том, чтобы рассказать ему четко выстроенную историю, а в том, чтобы помочь ему самостоятельно изучить материал, используя особые приемы информационной архитектуры, графического дизайна, комплекса заголовков, гиперссылок и т.д., используемых для навигации. При этом происходит взаимодействие с медиаконтентом не только на психологическом и интеллектуальном уровне, как в случае с традиционными фильмами, но и на физическом, что предполагает функциональную (нажатие клавиш при выборе) и явную интерактивность, связанную с необходимостью выбора[324]. В зарубежном сегменте Интернета такие проекты набирают популярность: достаточно вспомнить фильм французского интернет-ресурса arte.tv о жизни в пограничных городах вблизи палестино-израильской границы «Gaza-Sderot: Life in Spite of Everything» или «Water Life» режиссера Кевина Мак-Магона о Великих озерах Канады. Видеоряд здесь сочетается с флеш-анимацией и 3D-технологиями, между различными эпизодами можно переключаться, выстраивая хронологию событий по своему усмотрению. В России же это направление пока что развито очень слабо. Отдельные проекты социальной направленности тяготеют больше к жанру мультимедийного лонгрида (например, «Всем миром. Год спустя» Первого канала о помощи пострадавшим в наводнении в Хабаровском крае в августе 2013 года), но даже их единицы. Многие ленты, выпущенные в 2013–2014 годах, к примеру фильмы РИА «Новости» «Хочу верить» и ИА «Россия сегодня «Шестнадцать минус», сейчас невозможно посмотреть. Именно на те

---

[323] *Михайлов И. А., Соловьева С. С.* Эволюция жанра телевизионного документального кино с развитием Интернета. Язык, культура, ментальность: проблемы и перспективы филологических исследований. Сборник материалов Международной научной конференции. 2019. С. 301.

[324] *Бунтасанакул С.* Веб-документалистика: выразительный потенциал мультимедийной среды. Общество. Среда. Развитие (Terra Humana) ООО Центр научно-информационных технологий Астерион (Санкт-Петербург). № 4 (29). 2013. С. 155.

годы пришелся бум веб-документалистики в России, найти же свежие ленты, снятые в последние годы, нам так и не удалось. Д. В. Зубко связывает неудачу, постигшую этот жанр в нашей стране, с затратностью подобных проектов, поскольку для воплощения подобных идей необходима не только привычная для документального кино съемочная группа, но и умелые веб-дизайнеры и программисты, а зрителям «для просмотра подобных фильмов требуется высокоскоростной Интернет и высокая производительность персональных компьютеров, что для России пока не является повсеместным, в особенности в удаленной провинции»[325]. Однако это означает, что с развитием глобальной сети веб-документалистика может получить в России второй шанс.

Под влиянием специфики Интернета и его аудитории меняется и классическое документальное кино. Е. С. Трусевич отмечает, что киноязык постепенно обновляется. По ее мнению, для интернет-документалистики нового поколения характерны, во-первых, отказ от закадрового текста в пользу цепочки синхронов, призванных симулировать объективность; во-вторых, выбор героев из советского прошлого, интересных старшему поколению, с целью расширения аудитории; в-третьих, уход от методов «факт – образ» и наблюдения, дающих зрителю истинную свободу восприятия и интерпретации материала[326]. При этом «качественное документальное кино снова окажется на периферии масскульта, а ожидаемое обновление киноязыка станет заимствованием телеязыка американской документалистики»[327].

Разумеется, телевидение не могло не почувствовать, как быстро Интернет меняет привычную медиаструктуру мира, и начало генерировать проекты нового типа в попытке побороться за аудиторию. Поняв, что зритель хочет смотреть контент в любое время и в любом месте, оно стало стремиться доставить свой продукт всеми доступными способами – в частности, так и появилась платформа «Смотрим.ру». Свою роль сыграли и санкции. Режиссер

---

[325] *Зубко Д. В.* Web-documentary в отечественной документалистике. СПб: Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов, № 1. 2016. с. 119.
[326] *Трусевич Е. С.* Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы // Е. С. Трусевич. М.: Вестник ВГИК, Т. 13, № 1. 2021. С. 33–34.
[327] Там же.

Russia Today Documentary О. Некишев сообщил, что из-за блокировки телеканалов медиахолдинга редакция была вынуждена расширить свое присутствие в социальных сетях, в которых начала создавать множество каналов распространения: «Через Telegram, потому что это наиболее сейчас современный способ донесения, весь мир в Telegram, при этом создаются специальные каналы документального кино, и там есть документальное кино»[328].

Однако не все, что хорошо выглядит на телеэкране, так же хорошо смотрится на экране мобильного телефона. Ряд телевизионных журналистов, например Т. Канделаки, попытавшись завести свой канал на Youtube, при этом не разрывая связь с телевидением, не смогли добиться большого успеха. К. В. Танаев видит в этом непримиримость отношения интернет-аудитории к современному российскому телевидению. По его мнению, зачастую звезды виртуального пространства боятся каким-либо образом связываться с телевидением, поскольку «даже посещение вечернего шоу в качестве гостя для многих блогеров может стать виртуальным самоубийством: к примеру, поклонники неоднократно обвиняли профессиональных блогеров в продажности из-за невинной пятиминутной беседы с Иваном Ургантом и отписывались от вчерашних кумиров»[329]. Это говорит о том, что традиционные медиа, поздно уловив изменения в обществе, проиграли борьбу за своего зрителя на просторах глобальной сети. Главную черту Интернета – интерактивность телевизионные каналы, по мнению исследователей медиа, так и не уловили, а потому они продолжают строить коммуникацию с аудиторией по прежнему аналоговому принципу, направляя ее от себя в массы. Попытки привлечь интернет-аудиторию к сотворчеству, используя интерактивность социальных сетей, довольно редки, и потому «аудитория социальных каналов телевизионных сетей часто живет своей жизнью, коммуницируя между собой,

[328] Фрагмент личной беседы с О. Некишевым.
[329] *Кадочникова С.* «Дух свободы». Звезды телевидения уходят в Интернет. Там их ждут деньги и настоящая слава // Lenta.ru. 2020. 9 апреля. URL: https://lenta.ru/articles/2020/04/09/tv_vs_youtube/ (дата обращения: 12.11.2022).

пользуясь тем, что комментарии не модерируются телеканалами»[330]. Влиять на контент при такой SMM-политике интернет-пользователи не могут, и, пока ситуация не изменится, отток аудитории традиционных телеканалов будет продолжаться. В поисках интеллектуального, качественного кино и авторов, готовых к диалогу, зритель будет уходить на каналы публицистов и документалистов, обосновавшихся в виртуальном пространстве. Количество просмотров, которое собирают их ленты в Интернете, говорит о том, что зритель давно готов к восприятию глубоких и сложных картин.

[330] Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При всем многообразии телеканалов и программ, которые они выпускают, подлинно документального кино, того, что, по словам С. А. Муратова, обладает «запасом эстетической прочности», то есть выдерживает проверку временем и может рассчитывать на экранное долголетие[331], в России катастрофически мало. В таком кино, в отличие от «телесуррогатов», обязательно присутствуют следующие черты: проблемность, выразительная художественная форма, интеллектуальная наполненность (которая выражается не только и не столько в словесной форме, сколько в визуальной). В таком кино обязательны: внятная драматургия, оригинальные повороты сюжета, яркий, современный герой и отсутствие шаблона.

Телевизионное документальное кино оказалось в непростом положении, связанном в первую очередь с системным кризисом в самой телевизионной структуре. Неигровые фильмы с каждым годом все реже встречаются в программных сетках федеральных телеканалов, а то, что есть, ставится в наименее выгодные временные слоты, в то время как самое рейтинговое место в эфире достается низкопробным развлекательным передачам либо преимущественно информационному вещанию. И процесс этот закольцован: чем ниже рейтинги документального кино, вызванные в том числе неудобством его просмотра, тем больше сокращается его доля в эфире. А. М. Шемякин считает, что взлет документального кино, который произошел в конце 80-х – начале 90-х годов прошлого века и продолжился сдержанным подъемом в следующее десятилетие, сейчас застопорился. И связывает он это с тем, что «сейчас мы практически имеем несколько разных документальных кинематографий в рамках одной, и каждая из них борется за свой формат»[332]. Более жестко оценивает сложившуюся ситуацию В. В. Коршунов – по его

---

[331] *Муратов С. А.* Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. С. 288.

[332] Андрей Шемякин, сын Шемякина // Радио «Сити FM», 2013. 19 декабря. URL: https://moskva.bezformata.com/listnews/andrej-shemyakin-sin-shemyakina/16313037/ (дата обращения: 09.10.2022).

мнению, документальное кино всегда, даже в период своего расцвета, было для телеканалов вопросом поддержания определенного имиджа и репутации серьезной площадки для серьезного кино, а вовсе не способом заработать. И в ситуации, «когда действительно пошел вопрос выживания в современном мире <…> репутационные моменты отходят на второй или даже десятый план»[333]. Чтобы выжить, телевидение делает выбор в пользу самых рейтинговых передач, рассчитанных на максимально широкую аудиторию, объясняя это тем, что аудитория сама выбирает подобные зрелища.

В то же время телеканалы многих стран мира охотно покупают российские документальные фильмы, которые востребованы и на крупнейших международных фестивалях. Но наши телеэкраны закрыты для этих лент. «То, что хоть как-то могло существовать как развитие даже не кинематографической мысли, а просто жизни в нашей стране… просто выталкивается за пределы существования»[334]. Великолепные картины снимают В. А. Косаковский, В. Г. Тимощенко, С. В. Мирошниченко, М. А. Разбежкина и ее ученики, последователи ее «горизонтальной школы» документального кино. На Урале трудятся А. С. Федорченко, Г. А. Негашев и И. Ю. Снежинская, П. М. Фаттахутдинов, А. В. Титов, Г. Н. Шеваров, М. А. Чувайлова, Р. К. Карапетян и другие режиссеры. Их работы зачастую становятся победителями крупных фестивалей документального кино, но на телеэкраны не попадают. Своеобразной резервацией для интеллектуальных фильмов является канал «Россия-К», а также ряд кабельных и спутниковых телеканалов.

Любопытно в этой связи замечание исследователя Е. Я. Дугина о том, что в программной политике есть несколько типов вещания. «В “сбалансированном” типе вещания равномерно представлены передачи всего спектра жанров и форм: от информационных до научно-образовательных и художественных. Заметим, что “сбалансированный” тип вещания характерен в основном для медиаиндустрий развитых стран. Модель вещания,

[333] Фрагмент личной беседы с В. Коршуновым.
[334] Кино на ТВ: какие шансы // Искусство кино, 2013. № 8. С. 113.

ограниченная только информационными и развлекательными передачами, чаще всего встречается в развивающихся странах»[335]. Помня об этом, медиаруководителям в наши дни стоит подумать о том, в какой же стране мы живем – развивающейся или развитой? А. Сидоров еще в 2013 г. указывал на то, что аудитория могла уже пресытиться тем, как телевидение удовлетворяет самые примитивные ее потребности, и хочет чего-то другого, ждет от голубого экрана наставлений, демонстрации высоких образцов[336]. При этом эксперты допускают, что отечественному телевидению может вредить его собственный популизм. Ректор частного учреждения дополнительного профессионального образования «Академия медиа» А. А. Новиков-Ланской в 2012 г. говорил в интервью о том, что «телесообщество совершенно не знает страны, не знает своего зрителя, у телевидения нет методов выяснения того, чего зритель на самом деле хочет. Нет обратной связи. Рейтинги – абсолютно ложная вещь. Это – один из факторов, способствующих падению уровня телевизионной культуры, снижению общего качества контента»[337].

А между тем телевизионное руководство, не только и не столько следует за рейтингом, сколько его еще и формирует, как замечает режиссер А. В. Титов. Однако, по его мысли, нельзя «кормить ребенка» одними сладостями, следуя его прихотям, – нужно приучать его к здоровой, полезной пище, со временем он к ней привыкнет и будет ощущать в ней потребность[338].

Поддержка документального кино средствами самого телеканала, его продвижение вопреки соображениям коммерческой выгоды – важное направление редакционной политики телевидения. Не исключено, что эту функцию могло бы взять на себя государство, вкладывая средства в прокат документального кино на телеэкранах и компенсируя каналам возможную недополученную выгоду. Такой стратегии придерживаются во многих странах,

---

[335] *Дугин Е. Я.* Методология исследования информационно-коммуникативных медиасистем и журналистики. Научное издание / Е. Я. Дугин. М.: Академия медиаиндустрии, 2017. С. 10.
[336] *Сидоров А.* «Экран покрылся паутиной…» // Журналист. №10. 2013. С. 56.
[337] «Телесообщество не знает своего зрителя»: интервью с ректором Академии медиа Андреем Новиковым-Ланским // деловая газета «Взгляд». 2012. 25 июля. URL: https://vz.ru/culture/2012/7/25/590210.html (дата обращения: 19.11.2022).
[338] Фрагмент личной беседы с А. Титовым.

к примеру, в Великобритании. Руководство BBC при определении программной политики исходит из необходимости удовлетворить интересы всех слоев аудитории и при этом уделить внимание программам такого содержания, которые не будут в достаточном объеме представлены коммерческими вещателями. Это, с одной стороны, передачи, рассчитанные на наименее платежеспособные слои населения, с другой – качественные программы, производство которых требует значительных финансовых и творческих расходов[339].

Такая редакционная политика необходима, если телевидение рассчитывает сохранить свои позиции – тем более что они, несмотря на кризис, по оценкам экспертов, все еще достаточно крепки. А. Сидоров в статье «Экран покрылся паутиной…» писал: «Вместо того, чтобы оттеснить телевидение в тень, Интернет позволил ему стать сильнее, чем когда бы то ни было»[340]. По мнению западных аналитиков, ТВ и глобальная сеть могут сосуществовать в медийном поле, не мешая друг другу и, добавим, даже помогая. Автор делает вывод: конвергенция телевидения и Интернета базируется на человеческих потребностях, и в зависимости от того, что необходимо сейчас человеку, он выбирает ту или иную площадку для просмотра: «Фишка телевидения – сближать людей в ответственные минуты, при этом превращаясь в мощную социальную ТВ-сеть»[341].

Документальное кино сейчас находится на пороге смены эпох, как и все российское телевидение. Эфирное телевидение постепенно трансформируется, на смену аналоговому вещанию приходит цифровое, многие телекомпании, в первую очередь в регионах, закрываются или уходят в Интернет. А для документального кино это фактически открывает второе дыхание. Эфир уже не ограничен несколькими федеральными телеканалами, он включает в себя все многообразие и безграничность Интернета. Таким образом, если говорить о

---

[339] *Бочарников И. В.* Зарубежный опыт правового регулирования телевизионного вещания. Игорь Бочарников (Высокие гуманитарные технологии) // Безопасность Евразии. 2009. № 4. С. 440–444.
[340] *Сидоров А.* «Экран покрылся паутиной…» // Журналист. № 10. 2013. С. 56.
[341] Там же.

сближении телевидения и глобальной сети и их взаимном влиянии друг на друга, напрашивается вывод о том, что телеканалам не следует пренебрегать теми возможностями, которые открывает перед ними виртуальное пространство – и с точки зрения создания и размещения нового или расширенного контента, который невозможно весь уместить в пределах ограниченного во времени телевизионного эфира, и с точки зрения борьбы за новую, молодую аудиторию, привыкшую к возможности выбора и коммуникации. Наконец, важно внедрять медиаобразовательный ресурс для популяризации документального кино на телеэкране и в глобальной сети.

В итоге, мы предлагаем следующие **рекомендации** относительно дальнейшего развития документального кино на телевидении и в Интернете:

1. Телевизионный менеджмент должен вернуть качественное авторское документальное кино в эфир федеральных телеканалов в ежедневном режиме трансляции. Выбор в пользу не рейтинга, а имиджа, опора не только на непритязательную, но и на интеллектуальную аудиторию позволит телевидению пережить сложные времена и сохранить зрителя, который все больше устает от однообразного развлекательного контента.
2. Необходимо четко выстроить производственную цепочку, чтобы заказчик и производитель фильмов умели находить друг друга. В этом, по предложению Р. К. Карапетяна, действительно мог бы помочь сервис по размещению и продвижению документальных фильмов. Также привлечь заинтересованную в качественном документальном кино аудиторию к соучастию в процессе создания фильмов можно через краудфандинг – финансирование проектов посредством сбора средств в Интернете. В качестве примера можно привести фильм «Атлантида Русского Севера» режиссера С. Горленко, который был снят в 2017 г. и доработан до прокатной версии на деньги, собранные с будущих зрителей в Интернете.
3. Авторскому документальному кино важно овладевать новыми техническими средствами и методами съемки при сохранении присущих ему изначально искренности и глубокой рефлексии. Оно должно сохранять баланс

между остросоциальным, злободневным и вечным, бытийным, не перенимая свойственных журналистике фактологичности и оперативности, но и не отрываясь от жгучей повседневности. Нужно держать руку на пульсе дня, чувствовать нерв современности, реагировать на запросы аудитории и понимать, какие темы и герои для нее важны в настоящем. А чтобы добиться ее внимания, создателям документального кино стоит вооружиться всем арсеналом современных технологий, которые доступны кинематографистам. Это позволит конкурировать с документалистами, освоившими пространство Интернета.

4. Поскольку отток аудитории и, как следствие, уход качественной документалистики на новые медиаплатформы – естественное развитие экранного искусства, необходимо также усиление в Интернете позиций телеканалов с максимальным использованием преимуществ новых платформ – социальных сетей, видеохостингов и сайтов. При этом у зрителей должна быть обратная связь с создателями лент, возможность комментирования, обсуждения и оценивания просмотренных фильмов.

5. А для этого огромное значение приобретает зрительское медиаобразование в сфере документального кино, появление на телеканалах и в интернет-пространстве форматов, нацеленных на популяризацию экранной документалистики. Этот контент должен выполнять разные функции и отвечать требованиям разных категорий людей (в зависимости от их возраста и социального статуса). Полезны как серьезные, вдумчивые аналитические передачи от профессиональных кинокритиков, которые будут рассуждать об истории и современном состоянии документального кино, разбирать конкретные фильмы с точки зрения теории киноискусства, так и легкие, беглые обзоры от блогеров-любителей, которые ориентируются в документалистике и могут рассказывать о новинках, предлагать свой Топ-10 лучших документальных фильмов года, рекомендовать к просмотру ленты, посвященные той или иной интересной теме. Это будет способствовать росту

интереса к документалистике со стороны молодежи и ее медиаобразованию – по аналогии с тем, как это сейчас происходит в сфере игрового кино.

6. Поскольку курс ряда центральных телеканалов на доминирование в телеэфире развлекательных программ и бездумных массовых документальных «телесуррогатов» противоречит интересам государства, заключающимся в укреплении национальной и культурной идентичности, сохранении исторической памяти, популяризации отечественной культуры и решении ключевых проблем современности, необходимо привести редакционную политику российских телеканалов в соответствие с обозначенными выше задачами.

При условии выполнения данных рекомендаций документальное кино, на наш взгляд, получит шанс развития как на телеэкране, так и в сети Интернет. Незаслуженно отодвинутый в сторону заметно более массовым и популярным игровым кинематографом, неигровой обладает б*о*льшим потенциалом для оказания влияния на общество, формирования жизненных ценностей и приоритетов каждого человека в отдельности и человечества в целом.

Перспективы дальнейшей разработки темы. С учетом кардинальных изменений в структуре медиапотребления общества, усиления сегментации аудитории, роста популярности Интернета и неэфирного телевидения необходимо продолжить изучение редакционной политики российских телеканалов и практики их телевизионного программирования в отношении документального кино. Особого внимания заслуживает контент нишевых телеканалов, которые сегодня являются альтернативой традиционному линейному телевидению. Изучение принципов их функционирования может стать основой для дальнейших глубоких научных исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агапова Ю. “Документальная камера”: зеркало или жизнь // Интернет-журнал «Рабкор». №3/3, 2012. URL: https://rabkor.ru/culture/tv/2012/03/03/review-television-13055/ (дата обращения: 09.10.2022).

2. Алексеева Т. В. Особенности телепроизводства документальных фильмов. / Журнал «Интерактивная наука». Санкт-Петербург, 2022. URL: https://interactive-science.media/ru/keyword/440102/articles (дата обращения: 09.11.2022).

3. Алексеенко Т. В., Мелехина Л. И. Динамика тревожности населения России в ситуации пандемии COVID-19. Актуальные вопросы психологического состояния общества как фактора общего благополучия : сборник материалов II Межрегиональной научно-практической конференции. Дербентский филиал ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет». Махачкала, 2021. С. 131-136

4. Андрей Шемякин, сын Шемякина // Радио «Сити FM». 2013. 19 декабря. URL: https://moskva.bezformata.com/listnews/andrej-shemyakin-sin-shemyakina/16313037/ (дата обращения: 09.10.2022).

5. Арсеньев В. И пощечина общественному вкусу. Независимая газета. 14 июн., 1997. С. 119.

6. Афанасьева Е., Гордеева К., Велединский А. Память о блокаде. Телехранитель / Издание «Эхо Москвы». 2014. URL: www.echo.msk.ru/programs/tv/1248590-echo/ (дата обращения: 08.04.2019)

7. Бабенко В. А. Документальный образ как часть современной визуальной культуры // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева, № 2, Т. 2. 2018. С. 161-165.

8. Бабинцева Н. Где смотреть документальное кино // Сайт «Культпросвет». 2014. 1 января. URL: http://www.kultpro.ru/item_25/ (дата обращения: 10.10.2022).

9. Багиров Э. Г. Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978. 151 с.

10. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. Третье. М.: Художественная литература, 1972. 318 с.

11. Беляев И. Спектакль документов : откровения телевидения. / Игорь Беляев. М. : Гелеос, 2005. 343 с.

12. Борецкий Р. А. Телевизионная программа [Текст] : (Очерк теории пропаганды) / Ком. по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. Науч.-метод. отд. Моск. гос. ун-т. Фак. журналистики. Кафедра радиовещания и телевидения. М. : [б. и.], 1967. 213 с.

13. Бочарников И. В. Зарубежный опыт правового регулирования телевизионного вещания. Игорь Бочарников (Высокие гуманитарные технологии) // Безопасность Евразии. 2009. №4. С. 440-444.

14. Брейтман А. С. «Экран» как доминанта современной культуры: кино, телевидение, видео, компьютерная анимация. Казань: Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. №3, 2019 г. С. 97-102.

15. Бубер М. Диалог : [Электронный ресурс]. URL: http://i-text.narod.ru/lib/buber/dialog.htm#bdn%7C1 (Дата обращения: 09.12.2016)

16. Бунтасанакул С. Веб-документалистика: выразительный потенциал мультимедийной среды. Общество. Среда. Развитие (Terra Humana) ООО Центр научно-информационных технологий Астерион (Санкт-Петербург). №4 (29). 2013. С. 155-158.

17. Вакурова Н. В., Московкин Л. И. Типология жанров современной экранной продукции / Учебное пособие. М.: Институт современного искусства. URL: http://evartist.narod.ru/text3/08.htm (дата обращения: 31.10.2020).

18. Вартанов А. Прислонившись к великим. Анри Вартанов (Телерадиоэфир) (Контент-анализ) // Журналист. 2008. № 8. с. 40-41.

19. Вартанова Е. Л. Медиаэкономика зарубежных стран : учебное пособие. // Е. Л. Вартанова. Москва : Аспект Пресс. 2003. URL: http://evartist.narod.ru/text11/42.htm (дата обращения: 10.02.2023)

20. Варшавская Ю. «Это Сталин сделал Кремль таким»: Леонид Парфенов о своем новом фильме «Русские грузины» // Forbes Life. 2020. 19 февраля. URL: https://www.forbes.ru/forbeslife/393477-eto-stalin-sdelal-kreml-takim-leonid-parfenov-o-svoem-novom-filme-russkie-gruziny (дата обращения: 16.09.2022)

21. Вильчек В. М. Под знаком ТВ. Под знаком ТВ / В. М. Вильчек. М.: Искусство, 1987. 239 с.

22. Голдовская М. Е. Человек крупным планом: заметки документалиста. М., 1981. 215 с.;

23. Голядкин Н. А. ТВ информация в США / Н. А. Голядкин ; Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР. Москва, 1995. 228 с.

24. Гореликов А. Конкурент: портрет BadComedian // «Искусство кино», № 5/6, 2021. URL: https://kinoart.ru/texts/badcomedian (дата обращения: 21.10.2022).

25. Грабельников А. А., Гегелова Н. С. Экранная коммуникация и визуализация журналистики: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2019. 334 с.

26. Грушевский С. Криминал побеждает. С. Грушевский (Здесь и теперь) // Искусство кино. 2016. № 10. С. 18-21

27. Девликамова Э. А. Документальный фильм: концепция жанра / Э. А. Девликамова // Культурная жизнь Юга России. 2019. №2 (73). С. 102-104.

28. Документализм и современное кино: сборник научных трудов. Ред. Е. Ю. Хваленская. Ленинград.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. И. Черкасова, 1985. Изд. №6 (142). 155 с.

29. Документальная камера: о проекте // Сайт телеканала ««Россия-К»». URL:

https://web.archive.org/web/20170221064049/http://tvkultura.ru/about/show/brand_id/20924/ (дата обращения: 18.04.2019).

30. Документальный фильм: «Стражи Уханя. 24 часа в Ухане» // Российская газета. 2020. 1 апреля. URL: https://rg.ru/2020/04/01/dokumentalnyj-film-strazhi-uhania-24-chasa-v-uhane.html (дата обращения: 06.01.2022).

31. Долгова Ю. И. Принципы программирования тематического телевидения: «Москва-24» - «канал к завтраку». // Медиаальманах. 2017. С. 87-96.

32. Долин А. Старый новый год. М.: Искусство кино ½, 2019.

33. Дондурей Д. В поисках доверия: неигровое кино и телевидение / Д. Дондурей. // Искусство кино. 2005. № 8. С. 4-23.

34. Дондурей Д. Граждане против гражданского общества. Телерейтинг как Воспитатель Нации. // Искусство кино, 2013. №4. URL: https://old.kinoart.ru/archive/2013/04/grazhdane-protiv-grazhdanskogo-obshchestva-telerejting-kak-vospitatel-natsii (дата обращения: 05.01.2022).

35. Дробашенко С. В. Феномен достоверности: очерки теории документального фильма. М.: Изд-во «Наука», 1972. 184 с.

36. Дубашинская Н. Сегодня Радищев писал бы в «Фейсбук» // Культура24.рф URL: https://cultura24.ru/articles/3143/ (дата обращения: 27.01.2022)

37. Дубицкая В. П. Телесериалы на экране и в постсоветской мифологии // Социс. 1996. № 9. С. 77-82.

38. Дугин Е. Я. Методология исследования информационно-коммуникативных медиасистем и журналистики. Научное издание / Е. Я. Дугин. М.: Академия медиаиндустрии, 2017. 186 с.

39. Евтеева И. В. Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / Е. В. Евтеева. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. 292 с.

40. Егоров В. В. Телевидение: Страницы истории // М.: Аспект Пресс, 2004 г. URL: http://evartist.narod.ru/text3/62.htm (дата обращения: 30.01.2022)

41. Ентякова А. «Человек неунывающий»: о живущих надеждой. // КиноРепортер. 2020. 5 октября. URL: https://kinoreporter.ru/chelovek-neunyvajushhij-o-zhivushhih-nadezhdoj (дата обращения: 31.08.2022).

42. Журавлева О. Персонально ваш // Эхо Москвы [сайт]. 2015. URL: https://echo.msk.ru/programs/personalnovash/1636746-echo/ (дата обращения: 03.11.2020)

43. Закон Российской Федерации «О средствах массовой информации» от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 29.12.2022) // КонсультантПлюс: справочно-правовая система [Офиц. сайт]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1511/ (дата обращения: 15.02.2023).

44. Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса // Журнал «Сеанс». 2008. URL: https://seance.ru/articles/mocumentary/ (дата обращения: 31.08.2021).

45. Зубко Д. В. Web-documentary в отечественной документалистике. СпБ: Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов, №1. 2016. С. 116-121.

46. Зубок А. С. Телевизионная индустрия США: учеб. пособие / А. С. Зубок. М.: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2019. 256 с.

47. Игнатова М. «Не живем, а выживаем». Шевченко и Лошак о России, Донбассе и свободе слова // АиФ-Петербург. URL: https://spb.aif.ru/politic/situation/1438552?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fsearch%3Ftext%3D (дата обращения: 27.01.2022)

48. Индекс ковид-тревожности социальных медиа в 2020 году: Россия, Украина, Казахстан, Белоруссия, Армения, Молдова. «Есть ли вторая волна обсуждений?» // Сайт системы мониторинга и анализа социальных медиа и СМИ Brand Analytics. 2020. 13 октября. URL: https://br-analytics.ru/blog/index-covid-social-media/ (дата обращения: 20.01.2022)

49. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования : монография / Н. Б. Кириллова, Л. Б. Зубанова, С. Б. Синецкий [и др.] ; под

редакцией Н. Б. Кирилловой. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. 292 с.

50. Кадочникова С. «Дух свободы». Звезды телевидения уходят в Интернет. Там их ждут деньги и настоящая слава // Lenta.ru. 2020. 9 апреля. URL: https://lenta.ru/articles/2020/04/09/tv_vs_youtube/ (дата обращения: 12.11.2022)

51. Какие передачи были самыми популярными в 2020 году? // Аргументы и факты. 2020. 30 декабря. URL: https://aif.ru/culture/movie/koronavirus_i_tut_pervyy?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2Fnews%2Fsearch%3Ftext%3D (дата обращения: 03.01.2022).

52. Кара-Мурза С. Г. От просвещения к мракобесию. Бюллетень «В защиту науки» // М.: Наука. URL: http://www.ras.ru/digest/fdigestlist/bulletin.aspx (дата обращения: 30.10.2020).

53. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием / Кара-Мурза С. М.: Родина, 2020. 862 с.

54. Карцев Н. Марина Разбежкина: «Документальный фильм: нужен ли сценарий?» // Искусство кино. 2017. № 1. С. 97-114.

55. Кино на ТВ: какие шансы // Искусство кино, 2013. № 8. С. 113.

56. Кириллова Н. Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества : [учебное пособие]. Екатеринбург : Изд-во Урал. унта, 2013. 154 с.

57. Кириллова Н.Б. Новые медиатехнологии как вызовы информационной эпохи: международный научно-исследовательский журнал. № 10 (52). Часть 2. Октябрь. С. 189-194.

58. Кириллова Н. Б. Экранная культура как конструкт «виртуальной реальности» // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание, 2016. С. 12-16

59. Киселева Ю. И. Современное научно-популярное кино: специфика и тренды. / Ю. И. Киселева // Известия Уральского федерального университета.

Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 1 (183). С. 67-77.

60. Климычева Ю. Алексей Погребной: «Кино должно давать надежду». // Амурская правда. 2007. 4 октября. URL : https://ampravda.ru/2007/10/04/02047.html (дата обращения: 10.02.2022).

61. Клюев Ю. В. Трудное творчество интеллектуалов — теледокументалистика // Средства массовой информации в современном мире: Петербургские чтения : материалы 52-й Междунар. науч.-практ. конф. 17–19 апр. 2013 г. СПб., 2013. С. 93–97.

62. Колбышева С. И. Образовательный и воспитательный потенциал экранной культуры. Полоцк: Вестник Полоцкого государственного университета, серия Е. №11. 2009. С. 66-70.

63. Колобова, Е. Ю. Особенности организации маркетинговой деятельности телеканала в современных условиях / Е. Ю. Колобова // Петербургский экономический журнал. 2018. № 1. С. 95-105.

64. Кондрашов А. Лица и лики. // Литературная газета. № 43. 2021. 27 октября. URL: https://lgz.ru/article/43-6806-27-10-2021/litsa-i-liki/ (дата обращения: 1.08.2022).

65. Корконосенко С. Г. Основы журналистики : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности «Журналистика» / С. Г. Корконосенко. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Москва: Аспект Пресс. 2009. 316 с.

66. Кустарев А. Конкуренция и конфликт в журналистике // Российское общество и СМИ. М., 2000. № 4. URL: http://www.carnegie.ru/ru/pubs/procontra/55938.htm (дата обращения: 13.09.2022)

67. Ливсон М. Телевизионное программирование как фактор эффективного финансового менеджмента телекомпании. // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2016. С. 99-108.

68. Лозовский Б. Н. Журналистика и средства массовой информации : крат, словарь. Изд.2-е, испр. и доп. Екатеринбург : Урал. гос. ун-т, 2007. 306 с.

69. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: «Александра», 1994. 304 с.

70. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 135 с.

71. Лоцманова С. Е. Тенденции развития документальных сериальных проектов для публичного видеохостинга Youtube. // Телекинет, №3(12), 2020. С. 21-28.

72. Луи, Шепилов, Михоэлс… / Сайт издания «Российская газета». – URL: www.rg.ru/2009/06/18/volin.html (дата обращения: 10.10.2020).

73. Маклюэн Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. Ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.

74. Мальцев А. «Есть чувство правды в сердце человека…» (Размышления о сериале А. Погребного «Лешкин луг») // Герценка : Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 30 / Киров. гос. универс. обл. науч. б-ка им. А.И. Герцена. Киров, 2016. URL: http://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number30&ELEMENT=gerzenka30_4_4 (дата обращения: 26.01.2022)

75. Манскова Е. А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011. 23 с.

76. Мельникова М. В. Язык и стиль документального фильма // Русистика и современность: сборник статей XXII Международной научной конференции. Астраханский государственный университет. 2019. С. 304-306.

77. Миллер М. Как устроен мир. В телеэфире РЕН ТВ – научпоп в виде блокбастера // Аргументы и факты [сайт]. 2019. URL: https://aif.ru/culture/showbiz/kak_ustroen_mir_v_teleefire_ren_tv_nauchpop_v_vide_blokbastera (дата обращения: 28.10.2020)

78. Михайлов И. А., Соловьева С. С. Эволюция жанра телевизионного документального кино с развитием Интернета. Язык, культура, ментальность: проблемы и перспективы филологических исследований. Сборник материалов Международной научной конференции. 2019. С. 297-302.

79. Михайловская А. Омичи сняли фильм с участием руководителей Эрмитажа и Пушкинского музея / А. Михайловская. // Омск. 2020. 17 октября. URL: https://omskzdes.ru/culture/72061.html (дата обращения: 08.01.2022).

80. Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сборник. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. С. 7-8.

81. Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. 363 с.

82. Муратов С. А. Пристрастная камера : [учеб. пособие для студентов вузов] / С. А. Муратов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2004. URL: http://evartist.narod.ru/text3/54.htm#%D0%B7_04 (дата обращения: 15.01.2022).

83. Муругов В. «Все телеканалы ищут бабочку». Вячеслав Муругов (Общество: медиа) // Огонек. 2013. № 3. С. 32-33.

84. Мыгаль М. С. Программная политика детских каналов в России: особенности распределения телевизионного контента в сетке вещания, жанрово-тематический состав, целевая аудитория / М. С. Мыгаль // Научные ведомости. 2014. № 13 (184). С. 223-233.

85. Мясникова М. А. Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы / М. А. Мясникова. // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 1 (110). С. 56–63

86. Мясникова М. А. Жанры современного телевидения: от журналистского расследования до музыкального клипа. Екатеринбург: Издательский Дом «Дискурс-Пи», 2009. Серия «Журналистика и общество». 174 с.

87. Мясникова М. А. Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография] Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 320 с.

88. Мясникова М. А. Практика профессионального медиаобразования : [учеб. пособие] / М. А. Мясникова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 180 с.

89. Мясникова М. А. Художественные программы на телевидении: учеб. комплект: учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению 520600 "Журналистика" и специальности 021400 "Журналистика" / М. А. Мясникова; Федеральное агентство по образованию, Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та. 2005 (Екатеринбург : ИПЦ Изд-во УрГУ). 295 с.

90. Мясникова М. А., Тарасов И. Е. Место документального кино в программной политике современных российских телеканалов / М. А. Мясникова, И. Е. Тарасов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2016. №4 (156). С. 78-87.

91. Назаров М. М. Пандемия и долгосрочная динамика медиапотребления / М. М. Назаров, П. А. Ковалев // Общественные науки и современность. 2021. № 4. С. 49-63.

92. Нараленкова О. Герой с клеймом предателя // Сайт «Российской газеты». Москва, 2010. URL: www.rg.ru/2010/09/23/pivovarov.html (дата обращения: 10.04.2019).

93. Немировский В. И. Художественная, эстетическая, визуальная достоверность в современном авторском документальном кино. Вестник Приднестровского университета. Серия: Гуманитарные науки. №1 (52), 2016. С. 148-151.

94. Новейшая история отечественного кино. Т. II. СПб, “Сеанс”. 2001. 624 с.

95. Парсаданова Т. Н. Продюсирование телевизионного контента. Актуальные проблемы: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство» / Т.Н. Парсаданова. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. 199 с.

96. Платформа «Смотрим.ру». URL : https://smotrim.ru/brand/65661 (дата обращения: 15.08.2022).

97. Позднякова К. Игорь Прокопенко: «Военная тайна» компроматами не занимается // Труд [сайт]. 2013. URL: https://www.trud.ru/article/25-04-2013/1292822_igor_prokopenko_voennaja_tajna_kompromatami_ne_zanimalas.html (дата обращения: 30.11.2020)

98. Попова, А. Н. Деятельность RT по формированию образа России за рубежом / А. Н. Попова // Череповецкие научные чтения - 2017 : Материалы Всероссийской научно-практической конференции: в 4х частях, Череповец, 21–22 ноября 2017 года / Отв. ред. Е.В. Целикова. Том Часть 1. Череповец: Череповецкий государственный университет, 2018. С. 110-112.

99. Приказ Министерства культуры РФ "Об утверждении основных принципов государственной финансовой поддержки кинопроизводства в 2023 году" от 9 ноября 2022 г. N 2153. URL: https://culture.gov.ru/documents/ob-utverzhdenii-osnovnykh-printsipov-gosudarstvennoy-finansovoy-podderzhki-kinoproizvodstva-v-2023-g/ (дата обращения: 16.02.2023).

100. Проблемы комплексного изучения киноискусства: сборник научных трудов. Ред. М. О. Гапанович, М.: ВГИК. 1984. 102 с.

101. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. 454 с.

102. Пронин А. А. Mass-док: презумпция нарративности. СПб. : Петрополис, 2017. 244 с.

103. Пронин А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. На правах рукописи. Санкт-Петербург, 2016. 360 с.

104. Разбежкина М. Горизонтали маленького мира. Проблемы драматургии в документальном кино [Электронный ресурс] // Искусство кино.

URL: http://old.kinoart.ru/archive/2007/08/n8-article13 (дата обращения: 15.12.2018).

105. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 287 с.

106. Режиссер Кирилл Борисов представил фильм об отшельнице Агафье Лыковой. // ТАСС. 2019. 13 ноября. URL: https://tass.ru/kultura/7111129?utm_source=yandex.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=yandex.ru&utm_referrer=yandex.ru (дата обращения: 07.08.2022).

107. Российское кино и кинозрители: крупный план // Сайт ВЦИОМ. 2019. 27 августа. URL: https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/rossijskoe-kino-i-kinozriteli-krupnyj-plan (дата обращения: 14.09.2022).

108. Россияне опасаются коронавируса и ищут пути защиты от него : инфографика // Сайт ВЦИОМ. 2020. 26 февраля. URL: https://infographics.wciom.ru/theme-archive/politics/foreign-policy/east-asia/article/rossijane-opasajutsja-koronavirusa-i-ishchut-puti-zashchity-ot.html (дата обращения: 20.01.2022).

109. Сайт vremya.tv // URL: https://www.vremya.tv/announce/11002 (дата обращения: 21.01.2022).

110. Сайт Интернет-платформы «Пилигрим». URL: https://piligrim.fund/about (дата обращения: 15.10.2022).

111. Саппак В. Телевидение и мы : четыре беседы / Владимир Саппак. М.: Аспект Пресс, 2007. URL : http://www.evartist.narod.ru/text12/86.htm (дата обращения:10.08.2022).

112. Сидоров А. «Экран покрылся паутиной…» // Журналист. №10. 2013. С. 55-57.

113. Скоробогатый П. Новый конкурент. Петр Скоробогатый (Общество. Телевидение) // Эксперт. 2014. № 23. С. 58-61.

114. Смирнова Л. Провинциальное кино. Алексей Погребной и его герои. // Герценка : Вятские записки: [научно-популярный альманах]. Вып. 30 /

Киров. гос. универс. обл. науч. б-ка им. А.И. Герцена. Киров, 2016. URL: http://herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number30&ELEMENT=gerzenka30_4_4 (дата обращения: 26.01.2022)

115. Смотрим... Обсуждаем... // Сайт vokrug.tv. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/smotrim_obsuzhdaem/ (дата обращения: 09.10.2022)

116. Старобахин Н. Н. Программная политика общенациональных российских телеканалов (1999-2006 гг.): информационная повестка дня и медиареальность. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. Наук. М.: МГУ. 2008. 26 с.

117. Степанян А.В. Киноязык телевидения: особенности восприятия // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 9 (48). С. 88-91.

118. Стишова Е. Возвращение опыта. «Блокада», режиссер Сергей Лозница. // Искусство кино. 2006. № 5, май. URL : http://kinoart.ru/archive/2006/05/n5-article6 (дата обращения: 25.05.2016).

119. Стреков И. Автор и документальный фильм. М.: ВГИК, 1967. 38 с.

120. Тарасов И. Е. Производство и демонстрация документального кино на федеральном и региональном телевидении / И. Е. Тарасов // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2020. Т. 26, № 2 (197). С. 42-50.

121. Тарасов И. Е. Как отличить качественную документалистику от формульного фильма-суррогата: опыт структурно-функционального анализа / И. Е. Тарасов // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2021. №3 (41). С. 124-131

122. Телевидение в России в 2018 году: состояние, тенденции и перспективы развития : отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2019. 107 с.

123. Телевидение в России в 2019 году: состояние, тенденции и перспективы развития : отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2020. 103 с.

124. Телевидение в России в 2020 г. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2021. 107 с.

125. Телевидение в России в 2021-2022 гг. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. Под общей редакцией Е. Л. Вартановой и В. П. Коломийца. М.: МГУ. 2022. 118 с.

126. Телевизионная журналистика (под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского) : учебник. // evartist.ru [сайт]. 2002. URL: http://evartist.narod.ru/text6/32.htm (дата обращения: 20.09.2020)

127. «Телесообщество не знает своего зрителя»: интервью с ректором Академии медиа Андреем Новиковым-Ланским // деловая газета «Взгляд». 2012. 25 июля. URL: https://vz.ru/culture/2012/7/25/590210.html (дата обращения: 19.11.2022).

128. Тертычный А. А. Быть ли научно-популярной журналистике? // Вестн. ВГУ. Сер. : Филология. Журналистика. 2013. No 2. С. 212–217.

129. Ток-шоу «Смотрим Обсуждаем» с Владимиром Хотиненко: текст пресс-релиза // Сайт «Кино-театр.ру». 2015. 10 марта. URL: https://www.kino-teatr.ru/teatr/press/y2015/3/6504/ (дата обращения: 10.10.2022)

130. Топоркова Т. А. Провинциальное телевидение: утраты и обретения : монография / Т. А. Топоркова ; Российская Федерация. М-во образования и науки, ГОУ ВПО Тюменский гос. ун-т. Тюмень : Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2008. 181 с.

131. Троцук И.В. Социальные аспекты российской географии: новый виток наблюдений за трансформациями межстоличного пространства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2016. Т. 16. № 4. С. 870-881.

132. Трусевич Е. С. Драматургические особенности неигрового кино: телефильм, кинофильм, фильм для интернет-платформы // Е. С. Трусевич. М.: Вестник ВГИК, Т. 13, №1. 2021. С. 24-36.

133. Трусевич Е. С. Неигровое кино в Интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия. М.: Вестник электронных и печатных СМИ, №1(24), 2016. с. 100-113.

134. Трухина А. В. Жанр как ключ к пониманию экранной документалистики и фактор медиабезопасности. Сборник статей IV Открытой межвузовской научно-практической конференции «Экология медиасреды». М.: Изд-во Московского педагогического государственного университета. 2019. С. 301-310.

135. Трухина, А. В. «Наша жизнь – это поезд…»: про авторов и героев документального кино: моногр. / А. В. Трухина; науч. ред. Л. Е. Петрова. Екатеринбург : Екатеринбургская академия современного искусства, 2020. 185 с.

136. Трухина А. В. Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино / А. В. Трухина // Вестник ВГИК. 2015. Т. 7, № 4. С. 50-61.

137. Указ Президента Российской Федерации «О стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года» от 19.12.2012 №1666 // Сайт Президента РФ. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/36512/page/3 (дата обращения: 13.02.2023).

138. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Доктрины информационно безопасности Российской Федерации» от 05.12.2016 № 646 // Сайт Президента РФ. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/41460/page/1 (дата обращения: 17.02.2023).

139. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» от 09.11.2022 № 809 // Сайт

Президента РФ. URL: http://kremlin.ru/acts/bank/48502 (дата обращения: 14.02.2023).

140. Уразова С. Л. От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени / С. Л. Уразова. М.: Изд-во «Русника», 2013. 392 с.

141. Фатеева И. А. Актуальные проблемы медиаобразования / И. А. Фатеева. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2015. 129 с.

142. Фатеева И. А. Профессиональная идеология: не только для журналистики и журналистского образования, но и для массового медиаобразования / И. А. Фатеева // Журналистика XXI века: возвращаясь к профессиональной идеологии : материалы международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 18–19 ноября 2022 года / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург: ООО "Медиапапир", 2022. С. 199-202.

143. Федеральный закон «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации» от 22.08.1996 N 126-ФЗ (ред. от 29.12.2022) // КонсультантПлюс: справочно-правовая система [Офиц. сайт]. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_11454/924cddb5e2cb64c068356e242153dc0debdee075/#dst100086 (дата обращения: 15.02.2023).

144. Федоров А. В. Медиаобразование: вчера и сегодня / Москва : Изд-во МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2009. 234 с.

145. Фрейлих С. И. «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского». Учеб. пособие для вузов. 9-е изд. М.: Академический проект, 2020. 505 с.

146. Чернова Е. Наиля Аскер-заде победила в престижном мировом конкурсе с фильмом о коронавирусе / Е. Чернова // Woman.ru 2021. 8 апреля. URL: https://www.woman.ru/news/nailya-asker-zade-pobedila-v-prestizhnom-mirovom-konkurse-s-filmom-o-koronaviruse (дата обращения: 29.12.2021).

147. Что происходит на российском телеэкране? / Николай Сванидзе, Светлана Сорокина ; дискуссию вели Евгения Альбац, Любовь Цуканова // Новое время. 2009. № 20 (115). С. 10-13.

148. Шавловский К. «Сладостное припоминание – это ключевое понятие» // Коммерсантъ Weekend, №4. 2022. 18 февраля. URL: https://www.kommersant.ru/doc/5206806 (дата обращения: 15.09.2022)

149. Швец, Я. В. Влияние телевидения на информационное пространство современной России / Я. В. Швец // Вестник Поволжского института управления. 2018. Т. 18, № 2. С. 112-118.

150. Шергова К. А. Природа ТВ как источник особенностей документального телефильма. М.: Вестник ВГИК, №7. 2011. С. 104-112.

151. Шергова К. А. Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.) / Монография. Москва : Академия медиаиндустрии. 2016. 127 с.

152. Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. №1. 2012. С. 76-86.

153. Lipkin, S.N. Real Emotional Logic. Film and Television Docudrama as Persuasive Practice. Carbonale: South Illinois University Press. 2002. 208 p.

154. Myasnikova M.A., Semiletova V.A., Tarasov I. E. Profession “film critic”: Russian trends of the Internet age / M. A. Myasnikova, V. A. Semiletova, I. E. Tarasov // European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. Vol. 66. 2019. Pp. 524-532.

155. Paget, D. Codes and conventions of dramadoc and docudrama. In: Hill, A. and Allen, R. C. (eds.) The Television Studies Reader. Routledge, London. 2003. pp. 196-208.

156. Perebinossoff P., Gross B., Gross L. Programming for TV, Radio, and the Internet : Strategy, Development, and Evaluation. Amsterdam ; Boston : Focal Press. 2005. 324 p.

157. Tobias Ebbrecht. Docudramatizing history on TV German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005. European journal of Cultural studies. Pp. 35-53.

158. Youtube-канал «Настоящее Время. Док» // URL: https://www.youtube.com/c/CurrentTimeDoc/about (дата обращения: 18.09.2022)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «22 июня. Роковые решения» (реж. Р. Белый, И. Скворцов, студия «Авиатор-продакшн, 89 мин., 2011)

2. «Август в Арктике» (реж. А. Рудикова, студия «Настоящее время», 24 мин., 2020)

3. «Агафья» (реж. П. Селин, ИП «П. В. Селин», 65 мин., 2021)

4. «Актуальное кино с Людмилой Улицкой. «Трамвайный проспект» (реж. Б. Кольнер, ВГТРК, 47 мин., 2016).

5. «Александр Аскольдов. Жизнь и судьба» (реж. И. Калядин, студия «КиноПРОБА», 47 мин., 2021)

6. «Антарктида. Смерть под белым покрывалом?» (реж. С. Краус, РОО Ассоциация «Наше Кино», 44 мин., 2017)

7. «Антарктида. Хождение за три полюса» (реж. В. Пельш, «РД Студия», 60 мин., 2019 г.)

8. «Афган. Человек [не] вернулся с войны» (реж. К. Гордеева, П. Сергацков, 118 мин., 2020)

9. «Беслан. Помни» (реж. Ю. Дудь, А. Головин, 170 мин., 2019)

10. «Блокада» (реж. С. Лозница, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 52 мин., 2005)

11. «Борьба с COVID-19» (CGTN, 32 мин., 2020)

12. «Брест. Крепостные герои» (реж. С. Иванов, студия «Авиатор-продакшн, 66 мин., 2010)

13. «Великая Азия против самозваных ариев» (реж. А. Осипов, ООО «Точка зрения», 27 мин., 2021)

14. «Вечная жизнь: свидетельства бессмертных» (ТК «Рен-ТВ», 94 мин., 2017)

15. «Вирусы в погонах» (реж. А. Дерюгина, МТРК «МИР», 23 мин., 2020)

16. «Волна и мир» (реж. С. Мингажев, А. Фролов, ООО «МБП-Групп», 42 мин., 2012)

17. «Вторая Ударная. Преданная армия Власова» (реж. И. Скворцов, студия «Авиатор-продакшн», 82 мин., 2011)

18. «Генезис 2.0» (реж. К. Фрай, М. Арбугаев, Christian Frei Film productions, 112 мин., 2018)

19. «Год на орбите. Фильм 1» (реж. А. Чукарев, ОАО «Наука», 27 мин., 2015)

20. «Голоса» (реж. К. Гордеева, «Кухня №1», 120 мин., 2013)

21. «Дальстрой. Линия фронта» (реж. А. Якубек, ГТРК «Магадан», 45 мин., 2020)

22. «Два детства» (реж. В. Головнев, ООО «Кинокомпания «Игра», 26 мин., 2015)

23. «Двенадцать. 1 серия» (Фонд православного телевидения, 26 мин., 2021)

24. «Дно. Часть 1» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 91 мин., 2017 г.)

25. «Дойти до края. Сибирский континент» (реж. И. Демчук, ООО «Единая Медиа Группа», Государственная национальная компания «Сахафильм», 52 мин., 2022)

26. «Документальная камера. Парки советского периода» (реж. С. Харчевина, А. Шемякин, ООО «Кинокомпания Шемякина», 39 мин., 2022)

27. «Дороги Анатолия Новикова» (реж. П. Селин, ВГТРК, 53 мин., 2021)

28. «Дороги Анатолия Новикова» (реж. П. Селин, ВГТРК, 53 мин., 2021)

29. «Другие Романовы. Выпуск 1. Великий князь Александр Михайлович» (реж. О. Высоцкая, ГТРК «Санкт-Петербург», 25 мин., 2019)

30. «Завтра не умрет никогда. Цифровой кошелек» (реж. С. Адамов, ООО «Студия «Лавр», 28 мин., 2019)

31. «Запечатленное время. Фильм «Февральская революция. 1917 год» (реж. А. Артемьев, Д. Марковцев, ООО «Голд Медиум», 25 мин., 2015)

32. «Идущие в огонь» (реж. А. Смирнова, ВГТРК, 39 мин., 2020)

33. «Кинорежиссер Юлий Файт. Трамвай в другой город» (реж. А. Истратов, ИП «Истратов А. В.», 44 мин., 2022)

34. «Китайская зараза: катастрофа или фальсификация?» (Рен-ТВ, 47 мин., 2020)

35. «Коронавирус. Всё, что нужно знать. 1 эпизод» (реж. Ю. Перкуль, К. Васильев, студия «Медиа Контакт», 45 мин., 2020)

36. «Коронавирус. Всё, что нужно знать. 2 эпизод» (реж. Ю. Перкуль, К. Васильев, студия «Медиа Контакт», 44 мин., 2020)

37. «Красная зона» (реж. Е. Журавлева, ГТРК «Урал», 15 мин., 2021)

38. «Крещение Руси. 1-4 серии» (реж. М. Беспалый, ООО «Стар Медиа Дистрибьюшн», 202 мин., 2017)

39. «Кругобайкалье» (реж. Д. Слободчиков, ООО «Масс-фильм», 39 мин., 2020 г.)

40. «Кто украл нашу историю? Проклятие золота скифов» (ООО «Акцепт», 93 мин., 2016)

41. «Легенды мирового кино. Юл Бриннер» (реж. А. Истратов, ООО «Телекомпания «Гамаюн», 26 мин., 2021)

42. «Летопись полувека. Год 1917» (реж. Л. Дурасов, Творческое объединение «Экран», Центральное телевидение СССР, 43 мин., 1967)

43. «Летопись полувека. Год 1941» (реж. М. Орлов, Центральное телевидение СССР, 49 мин., 1967)

44. «Лешкин луг. Часть 1. Место происшествия – Лешкин луг» (реж. А. Погребной, студия «Вятка-телефильм», 13 мин., 1990)

45. «Лешкин луг. Часть 10. Крестьянский крест» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 2000)

46. «Лешкин луг. Часть 11. Свой дом» (реж. А. Погребной, ООО «Киновидеостудия «Вятка», 29 мин., 2008)

47. «Лешкин луг. Часть 12. Последнее свидание» (реж. А. Погребной, ООО «Киновидеостудия «Вятка», 45 мин., 2010)

48. «Лешкин луг. Часть 2. Пропавшее лето» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 13 мин., 1995)

49. «Лешкин луг. Часть 3. Семейные сцены» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 1995)

50. «Лешкин луг. Часть 4. Иголка в стоге сена» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 1995)

51. «Лешкин луг. Часть 5. Судные дни» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 1996)

52. «Лешкин луг. Часть 6. Личные обстоятельства» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 1997)

53. «Лешкин луг. Часть 8. Городская квартира» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 1998)

54. «Лешкин луг. Часть 9. Раздел» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 26 мин., 1999)

55. «Локдаун» (реж. О. Пахарукова, ООО «Омская телевизионная компания», 47 мин., 2020)

56. «Люди будущего. Эпидемия. Священники» (Спас ТВ, 25 мин., 2021)

57. «Монастырь особого назначения» (реж. К. Собчак, 130 мин., 2020)

58. «Москва. Осень. 41-й» (реж. С. Иванов, студия «Авиатор-продакшн, 69 мин., 2009)

59. «Наша биография. Год 1917» (реж. А. Корвяков, А. Монастырев, Центральное телевидение СССР, 66 мин., 1977)

60. «Наша биография. Год 1941» (реж. А. Корвяков, Центральное телевидение СССР, 69 мин., 1977)

61. «Одна дома. Последняя из Лыковых (реж. К. Борисов, МТРК «МИР», 24 мин., 2019)

62. «Опасный вирус-2» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 34 мин., 2020)

63. «Опасный вирус. Вакцина» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 28 мин., 2020)

64. «Опасный вирус. Вакцины» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 35 мин., 2020)

65. «Опасный вирус. Второй год» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 41 мин., 2021)

66. «Опасный вирус. Первый год. Часть 1» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 32 мин., 2020)

67. «Опасный вирус. Первый год. Часть 2» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 40 мин., 2020)

68. «Опасный вирус. План спасения» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 34 мин., 2020)

69. «Опасный вирус. Фильм 4» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 31 мин., 2020)

70. «Опасный вирус. Фильм 5» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 28 мин., 2020)

71. «Опасный вирус. Экономика» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 36 мин., 2020)

72. «Опасный вирус» (реж. Н. Аскер-заде, ВГТРК, 34 мин., 2020)

73. «Первые в мире. Эффект Кулешова» (реж. А. Артемьев, ООО «Голд Медиум», 13 мин., 2020)

74. «Пешком. Москва литературная» (реж. М. Кондалов, ООО «Маг ТВ», 26 мин., 2014)

75. «Письма из провинции. Поселок Мстера (Владимирская область)» (реж. И. Полухинских, ГТРК «Санкт-Петербург», 26 мин., 2021)

76. «Подлинная история русской революции. 1-8 серии» (реж. П. Тупик, ООО «Стар Медиа Дистрибьюшн», 400 мин., 2017)

77. «Потерянный рай. Цунами (реж. А. Медведев, ВГТРК, 21 мин., 2005)

78. «Потомки. Глашатаи революции» (ООО «ЭсКаСи», 25 мин., 2017)

79. «Простые истины» (реж. О. Абаева, национальная телевизионная компания «Осетия-Ирыстон», 47 мин., 2022 г.)

80. «Процесс» (реж. С. Лозница, кинокомпания Atoms & Void, 125 мин., 2018)

81. «Путешествие из Петербурга в Москву: Особый путь» (реж. А. Лошак, студия Stereotactic, 165 мин., 2014)

82. «Путешествие из Петербурга в Москву: особый путь» (реж. А. Лошак, студия Stereotactic, 25 мин., 2014)

83. «Радов» (реж. И. Васильева, ООО «Студия «Фишка-фильм», 52 мин., 2020)

84. «Ржев: Неизвестная битва Георгия Жукова» (реж. С. Нурмамед, студия ESAEDRO, 77 мин., 2009)

85. «Романовы. 1-4 серии» (реж. М. Беспалый, ООО «Стар Медиа Дистрибьюшн», 207 мин., 2013)

86. «Россия. Нам 30 лет!» (реж. С. Музыченко, продюсерский центр «АзБуки», 54 мин., 2021 г.)

87. «Русские грузины. Фильм второй» (реж. С. Нурмамед, студия «Намедни», 97 мин., 2022)

88. «Русские грузины. Фильм первый» (реж. С. Нурмамед, студия «Намедни», 115 мин., 2020)

89. «Русские евреи. Фильм второй. 1918-1948» (реж. С. Нурмамед, Namedni Studio, 120 мин., 2017)

90. «Русские евреи. Фильм первый. До революции» (реж. С. Нурмамед, Д. Курчатов, Namedni Studio, 86 мин., 2016)

91. «Русские евреи. Фильм третий. После 1948 года» (реж. С. Нурмамед, Namedni Studio, 126 мин., 2017)

92. «Рюриковичи. 1-4 серии» (реж. М. Беспалый, ООО «Стар Медиа Дистрибьюшн», 195 мин., 2019)

93. «Смотрим, обсуждаем с Владимиром Хотиненко. Обсуждение фильма «Трезвитесь!» (реж. А. Туринов, студия «Остров», 38 мин., 2012)

94. «Стражи Уханя. 24 часа в Ухане» (CGTN, 53 мин., 2020)

95. «Страстная неделя с Андреем Мерзликиным» (реж. А. Мкртчян, Фонд православного телевидения, 160 мин., 2021)

96. «Человек неунывающий» (реж. А. Кончаловский, «Продюсерский центр Андрея Кончаловского», 73 мин., 2020)

97. «Черная тарелка» (реж. Г. Шевароя, студия «А-Фильм», 26 мин., 2014)

98. «Чистая победа. Битва за Севастополь» (реж. В. Тимощенко, ООО «Краснодарская киностудия им. Н. Минервина», 41 мин., 2014)

99. «Чумработница. Семья как призвание» (реж. Е. Кожакина, RT Documentary, 32 мин., 2021 г.)

100. «Штурмовики с боевого курса не сворачивают» (реж. Б. Травкин, ООО «Сибирская кинолетопись», 47 мин. 2022 г.)

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А. Интервью с Всеволодом Коршуновым, кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры драматургии кино ВГИКа, сценаристом, редактором и киноведом, до 2021 г. шеф-редактором отдела документального кинопоказа телеканала «Россия-К»

– Первым делом хотелось бы спросить, в чем разница между телевизионным и общеэкранным документальным фильмом?

– Сложный вопрос, потому что действительно нет такой жесткой границы, жесткого водораздела, и недавно, в прошлом году, на фестивале документального кино «Россия» в Екатеринбурге мы в кулуарах говорили про это с Галиной Семеновной Прожико, главным, пожалуй, нашим экспертом по теории и истории неигрового кино, и Галина Семеновна шутила, что на фестивале «Россия» несколько лет назад появились две программы – документальное кино и телевизионное документальное кино.

– Хорошо бы понять, где проходит эта граница и как вообще вы это разграничиваете.

– Действительно, нет жестких, однозначных, принятых всеми, понятных всем каких-то вещей, но, если мы посмотрим на структуру этих фильмов, то мы, конечно, увидим эти различия. Все-таки телевидение в большей степени является продолжением не кино, а радио. Радиоточка была дома, а теперь эта точка стала просто визуальна. И поэтому для телевидения очень характерен так называемый фоновый просмотр. Как радио, мы слушаем, мы вяжем, играем с котом и делаем что-то еще, уроки, слушаем под музыку. И то же самое с телевизором. Моя мама, например, когда смотрит какой-то сериал, говорит: «Я эту серию еще не слушала, пойду-ка я ее послушаю». Очень правильно формулирует, на мой взгляд. Она общается с подругой, играет с кошкой, что-то делает, вяжет, и подсматривает за жизнью персонажей в телевизоре. Это важно. Из-за этого фонового просмотра очень сильно меняется структура фильма, потому что опора на телевидении на текст. Главным отличием телевидения, и совершенно неважно, фильм это или передача, является опора на текст,

изображение несет служебную функцию, часто иллюстративную функцию, тогда как в документальном кино, общеэкранном, оно в большей степени кино, изображение несет доминирующую функцию, а текст – дополнительную, служебную. И мы знаем, что закадровый текст, титры – это то, что ставится тогда, когда невозможно изображением показать какие-то события, и их стараются избегать очень многие мастера, профессионалы, потому что лучше показывать, чем рассказывать закадровым голосом или титрами. И, конечно, телевизионный документальный фильм имеет еще одну важную особенность. Телевидение живет за счет рекламы, поэтому существуют рекламные паузы, и структура фильма или передачи это учитывает. Каждые 13 минут в среднем должен быть какой-то поворот. Я, как сценарист телевизионного документального фильма, знаю, что будет рекламная точка, рекламная пауза, мы выставляем эту рекламную точку, и, значит, у меня должны быть сгущены краски, должен быть повешен крючок, чтобы зритель после рекламы вернулся. Естественно, общеэкранный фильм, который мы воспринимаем непрерывно, этих точек сгущения красок не имеет, ему это просто не нужно. И характер смотрения, и характер вещания, самой сетки вещания – все это влияет на структуру фильма, на какие-то его внутренние параметры.

– А это усложняет в итоге попадание общеэкранного фильма в телевизионный эфир; если режиссер хочет показать свой фильм на телевидении, но по каким-то причинам он не соответствует тем критериям, которые обычно предъявляются к телевизионным фильмам?

– Обычно для телевизионного эфира фильм адаптируется. Я работал 19 лет на канале «Культура», и там у нас есть разные обстоятельства. Иногда берется документальный фильм как он есть, и он ставится в эфир. Есть вещи неформатные. Мы знаем, что хронометраж телевизионной продукции кратен 13, из-за рекламных пауз: 13, 26, 39, 52, может быть 44 минуты, если это прайм-тайм и часовой слот, там немного рекламы предполагается. Такие стандарты телевизионные основные – 13, 26, 39, 52 и 44 минуты. Понятно, что может быть часовой документальный фильм. Естественно, в тайм-слот он не влезает. Тогда

канал «Культура» тот же самый может попросить сократить фильм до 52 минут. Или, допустим, у нас нет рекламы на канале «Культура», есть анонсы, афиша, не нужно ужимать до 52 минут, хватит и 55. Все решается в каждом конкретном случае. В каких-то случаях можно поставить фильм без изменений. Есть еще такая вещь, как адаптация фильмов к телевизионному показу. Либо этой адаптацией занимается сам режиссер или продюсер, который хочет показать фильм, либо он говорит: «Ой, я вам даю фильм, делайте, что хотите». Тогда адаптацией занимаются специальные сотрудники отдела документального кино на канале уже.

– А как происходит обычно работа с документалистами на канале «Россия-К» – заказ или покупка готовых, насколько телеканал плотно работает с режиссерами?

– И то, и другое, и даже третье: есть закупка зарубежного контента. Понятно, сейчас страна переживает непростые времена, но тем не менее много зарубежных фильмов, которые сделаны западным телевидением, идут в эфире телеканала «Культура»: про художников, про композиторов, про архитектуру и так далее. С российскими то же самое. Есть два подотдела в отделе документального кинопоказа: один занимается закупкой уже готовых фильмов для показа, и гораздо больший отдел занимается заказом фильмов. То есть вы можете принести свой фильм для канала «Культура», и он будет отсмотрен, обсужден с руководством канала: «Да, мы его берем» или «Нет, мы его отклоняем». Или «Да, мы его берем, но нужны какие-то изменения». Это первый вариант. Второй вариант. Я долгое время был как раз шеф-редактором этого второго отдела, заказного. Здесь наоборот, мы заказываем фильм. То есть опять же все равно вы, документалисты, приходите к нам. Падает заявка: сделать фильм к юбилею, например, Висконти. Мы начинаем думать: «Так, Лукино Висконти, юбилей, замечательно». Хотим ли мы делать что-то к юбилею Висконти, есть ли у нас фильм зарубежный про Висконти, который мы можем показать, права на который еще сохранились у нас на показ. Они ведь тоже не вечные, на какое-то время. Окей, нет фильма про Висконти, хотим про

него рассказывать. Вы пишете маленькую тематическую заявку, мы ее утверждаем, потом пишется сценарная заявка, потом пишутся разные документы, от синопсиса до сценария, это от проекта зависит, от доверия студии, от того, долго ли студия работает с каналом, начинающий режиссер или не начинающий. И дальше шеф-редактор проекта от канала на каждом этапе отслеживает результат. У нас заявка такая-то тематическая, вот заявка сценарная. Вот требуется синопсис, или сценарный план, или сценарий. Вот люди поехали, может быть запрошен какой-то материал снятый, понятно, что не весь, но какой-то кусок, чтобы мы понимали, редакторы, что это снято, снято такой-то аппаратурой, с таким-то качеством, чтобы было понятно, что нас это устраивает. Или «нет, кошмар, не устраивает, возвращайтесь, переснимайте». Потом черновой монтаж фильма, потом чистовой монтаж фильма, и сценарий уже перед озвучанием, который тоже выверяется до запятой. Чтобы, если там есть закадровый текст, он был полностью выверен шеф-редактором. Потом смотрится готовый фильм. На каждом этапе он возвращается на переделки, и все это длительный процесс коммуникации, причем, как правило, не режиссера, а продюсера. Здесь, скорее, продюсер является фигурантом и шеф-редактор.

– А какие темы и жанры в данный момент охотнее берут в эфир? Есть ли какие-то квоты по тематикам и жанрам?

– Квот, конечно, никаких нет. Знаете, тут интересно. Главное, чтобы было действительно любопытно, чтобы что-то новое. И в этом смысле с «Культурой» сложно, потому что «Культура» существует много-много лет и все основные закоулки мировой культуры уже исследованы. Поэтому нужно прямо попотеть, чтобы удивить, что-то такое вот принести прямо: «Ах, мы этого не знали». Какие-то новые архивные материалы всегда привлекают внимание, новый взгляд на уже известные события, например какое-то сопоставление фактов неожиданное. Понятно, что у нас идет перекос в сторону исторических фильмов. Фильмы про современных героев, современную жизнь, то, что мы называем классическим документальным кино, кино-наблюдение, – этого очень

мало на канале. Но у нас опять же «Культура». Поэтому важнее какие-то исторические события. Причем, даже если мы бы взяли фильм про нашего современника, возникает такой вопрос: а почему он достоин фильма на канале «Культура»? Потому что фильм на канале «Культура» портретный – это такой уже памятник при жизни. Поэтому нужно, чтобы человек был очень титулованный, очень, как правило, пожилой, поэтому это такие портреты очень пожилых людей. Так получается, потому что это некий статус. Про тебя сделан фильм, на канале «Культура» он прошел, это уже прижизненный монумент. Поэтому много исторических событий, исторических исследований, расследований. Очень всегда была сильна на канале «Культура» такая тенденция к портретным фильмам, к юбилейным фильмам: юбилеям каких-то известных деятелей культуры, учреждений. Это всегда. Фильм к юбилею Большого театра, сами понимаете, всегда будет нужен.

– По вашим наблюдениям, как в последние годы меняется документальное кино на телевидении – условно говоря, в качественном плане, и в количественном? Становится ли его больше или меньше?

– Я бы начал разгон с начала 2000 годов, потому что начало 2000-х – это прямо ренессанс документального кино на российском телевидении. Все крупные каналы, от Первого до НТВ, то есть Первый, «Россия-1» (тогда еще он, по-моему, РТР назывался), НТВ, ТВЦ – все делают много документального кино, документального и научно-популярного. Например, на Первом канале тогда существовал отдельный канал внутри канала, с нуля до 2–3 часов ночи был такой канал, назывался «Новый день», это такой отдельный проект. И в этом «Новом дне» были 3, 4, 5 документальных фильмов, очень интересных. То есть пик интереса к документальному кино на ТВ – это начало двухтысячных годов. Дальше все начинает усложняться, и, скорее, мы видим, что он гаснет. На канале «Культура»… Ну, это отдельная епархия, там он примерно на одном уровне, как был, так и остался, потому что документальное кино – это важная часть того, что показывает телеканал «Культура». А остальные каналы… мы видим иссякание этого ручейка. Все меньше и меньше этих фильмов

показывают, сокращаются отделы документального кино на каналах. Есть такая тенденция.

– А с чем это связано?

– С тем, что телеканалам нужен рейтинг, а документальное кино – один из самых сложных продуктов в этом смысле для рейтинга. Нужно, чтобы было какое-нибудь скандальное шоу, шоу со звездами. Понятно, что какое-нибудь скандальное, крикливое документальное шоу – оно больше привлечет аудитории, чем какой-то вдумчивый документальный фильм. Поэтому здесь очевидно, что идет перекос в сторону либо развлекательного контента, либо политико-пропагандистского контента, так его назовем. Политического, где политические передачи, шоу. Сейчас, как мы знаем, ничего, кроме этого, вообще не осталось на телевидении, никаких документальных фильмов вам не покажут. То есть это связано именно с ориентацией. Понятно, что документальное кино требует большой работы с аудиторией, подготовленной аудиторией. Даже на Первом канале в эти лучшие годы оно шло после нуля часов, для аудитории избранной, для тех, кому не нужно в 7 утра вставать или уже в 7 к станку, уж извините за такое… В общем, интеллектуальная аудитория, которая может позволить себе посмотреть что-то поздней ночью. Что касается каких-то качественных вещей, то мне сложно сказать. Я внутри процесса, мне трудно увидеть его снаружи, чтобы как-то определить. Но техническое качество, очевидно, возрастает. Понятно, что стандарты возрастают, техника совершенствуется, это так. Что касается творческого… Мне сложно, потому что опять же хоть я долгое время был редактором отдела документального кино, я все равно сижу в своем углу, у меня есть 5–6 своих проектов регулярных, какие-то еще прилетают. Какие-то хуже, какие-то лучше, какие-то халтурные, какие-то очень классные. Сложно, здесь надо, мне кажется, немного отстраниться от этого, чтобы понять. Каких-то радикальных качественных изменений я не вижу, кроме технических.

– На ваш взгляд, на телеканале «Культура» сохраняется та интеллектуальная аудитория, которая как раз и готова к восприятию умного, сложного в чем-то авторского документального кино?

– Конечно. Понятно, что на телевидении сейчас, как я сказал, в последние лет 10 наблюдается чудовищное падение рейтингов, на всех телеканалах. Телевизор все меньше и меньше люди смотрят, стареет аудитория, это факт медицинский. Стареет и вымирает, уж простите, телевизионная аудитория, потому что молодежь телевизор не смотрит. И, конечно, канал «Культура» может гордиться своей аудиторией. Это верная аудитория, которая смотрит, которая не изменяет. В этом смысле аудитория существует, и это главное его сокровище, потому что это уникальная аудитория, которая доверяет каналу, и это очень важно. На других каналах все очень сложно, потому что мы видим просто чудовищное падение рейтингов. Телевизор перестает интересовать население, с каждым годом все ниже и ниже рейтинги, даже каких-то очень важных программ, программы «Время», например, у которой были какие-то зашкаливающие рейтинги в начале 2000-х, а сейчас… Я не назову цифры, конечно, тем более что я не имею права их называть, это секретная информация, и даже если бы я их помнил наизусть, то не назвал бы. Но там прямо в разы уже падает это все. В разы.

– То есть это не проблема документального кино на телевидении, а это проблема в целом телевидения?

– Да, я хочу это подчеркнуть, это важно. И поэтому, когда в этой ситуации телевидение борется за аудиторию, я имею в виду коммерческие каналы, а не «Культуру», где нет рекламы, понятно, что они делают ставку на более хайповые проекты, на более «острые», «жареные». Им уже не до документального кино, стараются сохранить аудиторию более радикальными средствами.

– А если говорить про телеканал «Культура», там раньше были передачи о документальном кино: «Документальная камера» Шемякина, «Смотрим, обсуждаем» с Хотиненко и другие. Почему они пропали из

эфира и есть ли сейчас альтернативы? И вообще нужны ли такие передачи?

– Тут важный момент, что я уже некоторое время не работаю на телеканале «Культура», поэтому не отвечу, что происходит сейчас. Когда я там работал, «Документальная камера» была, она никуда не исчезала. Видимо, она после меня уже закрылась. Не знаю даже, вы уверены, что она закрылась? Поскольку Шемякин живее всех живых.

– Она просто как-то очень редко выходит.

– Она стала редко выходить, но это уже другое. Это уже потенциал студии, которая ее делает. Они стали делать более сложные программы, выездные. Нет, все-таки «Документальная камера» существует, ничего с ней не случилось, поэтому это все-таки надо уточнить. Я по крайней мере про закрытие «Документальной камеры» не слышал. «Смотрим, обсуждаем»… он не мог тоже вечно обсуждаться, то есть длиться этот проект. Еще нужно вспомнить очень классный, маленький проект, очень емкий – программа «Академия», там аудитория, и мастер-классы режиссеров-документалистов там были: Александр Гутман, Сергей Мирошниченко, Марина Разбежкина. Это тоже важный проект, который можно прямо взять и показывать сейчас. Поэтому я не вижу тенденции вымывания этого, что документальное кино якобы обсуждали и обсуждали, а потом взяли и перестали обсуждать. Я не вижу тенденции, это скорее связано с энергией конкретных людей. Понятно, что «Смотрим, обсуждаем» – это энергия Сергея Мирошниченко, это его студия делала этот проект. Понятно, что студия занимается другими проектами какими-то. Не могу сказать, что есть какая-то тенденция, просто так получилось.

– А они вообще необходимы сейчас аудитории? Их смотрят?

– Надо аудиторию спрашивать. Я думаю, что у этих программ, проектов есть своя аудитория, безусловно. Вообще на «Культуре» же много проектов кино о кино, передача о кино, они возникают периодически, появляются и исчезают и в новостных блоках, и в информационных, и какие-то архивные программы о кино, показывается старое кино. Конечно, вот эта рефлексия

кинематографа, то, что называется «автометаописание кинематографа», осмысление кинематографа, его границ, его природы, это очень важно. Наверное, аудитория этих программ, которые посвящены документальному кино, не очень широка, потому что это узкий феномен. Понимаете, это такое избранное из избранного: и документальное кино уже сужение аудитории, а это документальное кино про документальное кино. Но поскольку есть и «Документальная камера», которая существует уже больше 15 лет, и у нее есть преданная армия поклонников, то, конечно, эта аудитория есть. Я не мог ее описать, дать социологический портрет, но, конечно, она есть. Но тут очень важная тонкость, что все программы о документальном кино формально относятся не к отделу документального кино. Все программы о документальном кино, в том числе и «Документальная камера», идут по ведомству такого отдела, он называется «программы об искусстве». И они в последнее время идут не через наш отдел, поэтому эта механика мне неизвестна, я никогда не был куратором этих проектов.

– Каких сейчас жанров и тем, на ваш взгляд, остро не хватает на телевидении в документальном кино?

– Это, мне кажется, вообще общая проблема нашей отечественной кинематографии. У нее очень слабый контакт с реальностью. Потому что если даже возьмем не документальное кино, а кино в целом, то кино дореволюционное – это кино подцензурное. Двадцатые годы скорее занимаются не исследованием реальности, а формированием нового мира и нового человека средствами кино, «Киноглаз», который не просто смотрит на реальность, а творит ее. Дальше у нас кино сталинского периода и период соцреализма, где у нас тоже конструируется реальность не такая, какая она есть, а какой она должна быть. Только в перестроечные годы кино обратилось к реальности, причем настолько активно обратилось, что отвратило аудиторию. Потому что аудитория устала от этих однообразных фильмов-зеркал, которые показывают то, что они и так видят из окошка. И большая проблема нашего кино – это как раз низкий контакт с реальностью. Кино, которое исследует

современность, действительность, современного человека. Не просто уходит в историю, это, конечно, очень важно, особенно в вопросах культуры, я ни в коем случае не обесцениваю… Но тем не менее кино, которое занимается исследованием человека – вот мне этого не хватает. Потому что у нас документальное кино очень любит конструировать какую-то реальность, найти какую-то территорию безопасности, например историческое кино, биографическое кино. А вот болевые точки современности, драйв, нерв современности – этого оно всегда старалось избегать или говорило об этом завуалированно. Мне кажется, вот такого прямого разговора о современности, о действительности, о человеке, о культуре, о болевых точках – вот этого не хватает. Но это общие проблемы, не только в документальном кино или на телевидении, этого в целом не хватает.

– Еще один важный момент, который касается времени, в которое обычно ставят документальное кино. Как обстоят дела на телеканале «Культура» и какое время, на ваш взгляд, самое оптимальное для просмотра таких фильмов?

– Сложный вопрос, потому что фильм фильму рознь. Есть какой-то юбилейный фильм или важный феномен, важная фигура, любимый артист – понятно, что такой фильм будет поставлен в прайм-тайм. Это 8, 9, 10 вечера. Есть фильмы, связанные, например, со школьниками, для школьников – что-то о природе, о животных. Это, очевидно, дневной эфир, позднее утро или ранний день, или выходной. Фильму, для того, чтобы оказаться в прайм-тайм в будний день, нужно, чтобы это был какой-то очень важный герой, любимый аудиторией и интересный аудитории. Или, если неизвестный герой, должна быть какая-то судьба потрясающая, совершенно невероятная, захватывающая. Но это на любом канале, я думаю, это не особенности «Культуры». Поэтому здесь, когда мы ставили документальные фильмы, мы тоже размышляли, когда это лучше поставить: в выходные, в будни, к юбилеям, к праздникам, и тут все от фильма зависит, как он устроен, какой он. У нас нет какой-то единой линейки документальных фильмов, у них у всех совершенно разные тайм-

слоты, и мы всегда индивидуально подходили и подходим до сих пор к выбору тайм-слотов. И важно, что мы, редакция, принявшая фильм, можем рекомендовать тайм-слот, а решение остается за программной дирекцией, которая отсматривает и дальше, советуясь с нами или не советуясь, принимает решение, куда его ставить.

– Понятно. Ну и коснулись уже вопроса перспектив, сказали уже, что телевидение в общем-то перестает пользоваться прежней популярностью и документальное кино тут находится в наиболее невыгодной позиции. Но все-таки как вы оцениваете сейчас перспективы документального кино на телевидении? Нужно ли увеличивать долю неигровых фильмов в эфире или же все уходит в Интернет, и это такой закономерный процесс, сопротивляться которому бесполезно?

– Я думаю, что та доля документального кино, которая есть на «Культуре», она более-менее достаточна. Все-таки важно также понимать, что это еще, извините, и вопрос бюджета, и бюджет канала не резиновый, он может сокращаться, может увеличиваться, но в общем он тоже год от года немного меняется. Общая тенденция, мне кажется, такая. Еще недавно, лет 10–15 назад, мы говорили, что вот телевидение – это чуть ли не единственная прокатная площадка для документального кино, потому что в кинотеатрах его почти не показывают, так что куда деваться… Были дискуссии давным-давно, тоже лет 10–15 назад, в Гильдии неигрового кино у нас была дискуссия среди коллег на одном из заседаний, нужно ли вводить в название «и телевидения», то есть Гильдия неигрового кино и телевидения. Были споры, к черту, мол, это телевидение, мы кинематографисты, а коллеги говорили: «А, простите, телевидение – это единственная прокатная площадка для ваших фильмов, как же вы его выплеснете? Это неправильно». Сейчас, кроме телевидения, появилось много других альтернативных площадок. Вот вы говорите про Интернет, про Youtube. Стриминги, платформы – они тоже страшно заинтересованы в документальных фильмах, они их заказывают, показывают. Мне кажется, стриминги – это новая интересная площадка, которая пришла и

которую нужно осваивать. Не то, что нужно бросить телевидение, телевидение – это тоже важная вещь. Но стриминги дают, конечно, больше возможностей работать с другой аудиторией. В чем отличие стриминга от телевидения? Мне очень нравится определение стриминга: он же онлайн-кинотеатр, но больше похож на телевидение, что это нелинейное телевидение. Это тот же телеканал, просто я не жду, когда мне покажут в такое-то время такой-то фильм или передачу, а я сам вынимаю его из сетки вещания и смотрю тогда, когда мне удобно. Такое нелинейное телевидение, это даже больше не кинотеатр, онлайн-кинотеатр, а скорее нелинейный телевизор. И аудитория, конечно, особенно молодая аудитория, не хочет ждать, когда им покажут что-то. Мир изменился, и вот эта иерархия, что большие дяди решат, что вот именно в семь вечера, или в пять вечера, или в 16:30 я буду что-то смотреть, – нет, я хочу сам решать, что смотреть и когда, под настроение. Поэтому я, как зритель стриминга, более свободен в своем выборе, и эта свобода, конечно, характерна для более молодой аудитории. Не то, что старая аудитория несвободна, просто вопрос привычки. Они привыкли к телевидению, к телевизору, а средний и молодой возраст хотят сами выбирать, когда и что им смотреть, и стриминги – это очень важная платформа для документального кино, она очень активно осваивается документалистами в России, и это очень здорово.

– То есть, получается, вывод такой: аудитория дробится, аудитория хочет сама выбирать, где и что ей смотреть, и нет смысла сетовать, что нам на центральном канале универсального типа, где показывают все, и новости, и художественные фильмы, и все остальное, там за неделю транслируют 1 документальный фильм, а не 5, скажем?

– Нет, ну конечно, было бы приятно, если бы их было 15, а не 1. Это давало бы, мне кажется, больше возможностей и больше контактов с аудиторией и возможностей документалистам проявлять себя. Но, конечно, аудитория мигрирует, это нормально. Появились новые медиа, вроде этих стримингов, и я в этом не вижу потери. Вместо одного просто появляется другое.

– Вы говорите, что было бы приятно, и аудитория бы знакомилась… А самим каналам, на ваш взгляд, есть от этого какая-то выгода, или все-таки, как мы говорили, они сейчас цепляются за те форматы, которые им дают как можно больше рейтинга?

– Вы знаете, если выгода и есть, то скорее репутационная. Это всегда было таким моментом репутационным, что вот у нас на Первом канале показывают фильмы режиссера Елены Якович про, например, Эрнста Неизвестного. Понятно, что это не проект, на котором Первый канал зарабатывает, это скорее вещь репутационная, что у нас такие серьезные фильмы серьезного автора показываются. Видимо, сейчас, когда действительно пошел вопрос выживания в современном мире, уже не до репутационных затрат и не до этих репутационных вещей, уже просто нужно выживать. Как я это вижу. Видимо, телевидение уже просто занимается вопросом выживания и репутационные моменты отходят на второй или даже десятый план.

Приложение Б. Интервью с режиссером-документалистом, исполнительным продюсером Открытого фестиваля документального кино «Россия» Андреем Титовым

– Андрей, ну вот тот же вопрос сначала, который я Максиму задавал: на фестивале уже несколько лет разделяют телевизионное документальное кино и общеэкранное. На ваш взгляд, в чем у них основное различие?

– Ну, многие такого деления не делают. Допустим, Галина Семеновна Прожико категорична – есть кино хорошее и есть кино плохое. Телевизионное оно или документальное – главное, чтоб зрителю кушалось. Но все равно так или иначе заточенность под телевизор – это чаще всего закадровый текст, чаще всего максимальная доступность информации, чтоб последнему на парте было понятно, чаще всего это более динамичная картинка без таких вдумчивых пауз, которые любят классические документалисты. Ну и есть такой термин – рекламоемкость. Вот поэтому не во всякий документальный фильм классический, который мы видим на экране, возможно вставить рекламу без

нарушения целостности восприятия. С телевизионными это делается легче – там специальные есть лакуны, чтоб ты не потерял нить повествования. Вот, пожалуй, это принципиальное различие, которое я вижу. Стараюсь работать и в том, и в другом жанре.

– И, по вашим наблюдениям, все-таки с теми фильмами, которые вы изначально снимаете под телевизионный формат, на телевидение попасть легче?

– Конечно. То есть ты знаешь законы жанра, требования, ты под них подстраиваешься. Ничего болезненного или плохого, просто это разные жанры. Как в литературе: есть роман, есть очерк; что хуже, что лучше – роман или очерк.

– Но роман в газете вряд ли напечатают.

– Да.

– А сегодня насколько сложно попасть на телевидение с документальным кино? Вот вы сняли ленту…

– Сейчас появились нишевые каналы, на федеральные основные по-прежнему дверцы закрыты, тем паче у них у самих произошел своеобразный перекос в б*о*льшую публицистичность и новостийность, что естественно в современных обстоятельствах. Но появилось множество нишевых каналов. У меня, допустим, приоритетные из того что в телевизоре – чаще всего включаю «Кто есть кто», «История», «365 дней ТВ», специализированные каналы – экологической, природной тематики, где тоже востребованы работы документалистов. Поэтому больше каналов хороших и разных – это гарантирует то, что документальное кино и сетку надо будет наполнять, и тут главное не мучиться, расстараться, вовремя предложиться – если снял фильм про природу, предложи на специализированные каналы. У меня фильм про Тыву на «Большой Азии» выходил, допустим.

– А они чаще работают по закупке или по заказу?

– Нет, чаще всего уже готовые работы. По минимальным тарифам пока, документалисты еще цену себе не набили и поэтому рады любому вниманию со стороны телевизора.

– А телеканалы при покупке как-то вмешиваются, приходится что-то переделывать?

– Нет. Те, с которыми мы работали – «Общественное телевидение России» или «365 дней ТВ», – вот есть готовый продукт, вас интересует? Ну да: этот, этот, этот. Не более того.

– То есть они не выдвигают даже какие-то технические требования?

– За такие деньги нет. Технические… Ну, если ты снял браки, не все слова расслышиваются, то им легче сказать нет, этот фильм предложите «Тугулым ТВ». Поэтому никаких особых ступоров, это больше продюсерские дела, но у нас не возникало.

– А что касается Интернета, размещения и способа заработать на фильмах там. Сейчас как эта ниша развивается?

– Вот наверняка развивается. Просто я не дока, я поколение тархун, поэтому знаю: монетизация на Youtube вот у нас особо не получалась. Даже при 6 миллионах просмотров у одного из анимационных фильмов, там мои «гусики» хорошо идут, география хорошо идет, история хорошо идет, наблюдения за животными хорошо идут – всегда повышенные просмотры нежели публицистические высказывания или фильм-судьба, фильм-характер. Вот это идет хорошо. Но вот как это хорошо превратить в монетизацию… Не всегда. Сейчас платформы, видимо, такие хитрые многоступенчатые схемы придумывают, чтобы не платить. С использованной музыкой возникают вопросы, проблемы – то есть если музыка авторов, которые не менее чем 75 лет назад, то тоже это повод для того, чтобы не рассчитаться.

– А у телеканалов тоже есть вот эти предпочтения, то есть мы охотнее возьмем про природу или историю, но не будем брать, например…

– Зависит от канала. Да и мы сами представляем уже, на кого ориентируемся, какой фильм сняли; что там фильм об озерах России ты

историческому каналу не предложишь, равно как фильм «Испанская кровь» будет абсолютно неинтересен каналу «Большая Азия». Свои знания стараемся точечно атаковать каналам.

– А по жанрам – там есть тоже какие-то предпочтения – сейчас, допустим, больше снимают портретов или путевых, или чего-то еще?

– Тенденции в документальном кино или тенденции востребованности работ?

– Ну, наверное, и то и то. Насколько и что сейчас востребовано у аудитории?

– Тенденции в документальном кино: если в свое время было ощущение засилья чернухи до 70% присылаемых на отбор фильмов – это были как раз маргиналы, окраины жизни, подмышки родины, бомжи, то сейчас чернухи, наоборот, на фестивалях трудно увидеть, днем с огнем сыскать все труднее и труднее становится. Ну вот это первая тенденция. Вторая – что документальное кино в быстро меняющемся мире становится более оперативным, то есть раньше на раскачку брался больший зазор времени, и особые возможности именно у телевизионного документального кино. Вот события в Украине начались весной, но уже к фестивальному отбору, который заканчивался в конце июля, было несколько фильмов, посвященных именно текущей, злободневной ситуации. То есть раньше такого не было, только на следующем фестивале. Сейчас быстрее реагируют авторы. Эту тенденцию, пожалуй, можно отметить. Также география расширяется документального кино. Вот как снимают якутские режиссеры и игровики.

– На ваш взгляд, сегодня чтобы снимать документальное кино, которое будет интересно современному зрителю, в том числе телевизионному зрителю, достаточно ли, например, только камеры, но хорошей идеи или все-таки нужны все современные, в том числе технические средства, квадрокоптеры?

– При прочих равных, когда равно достойны фильмы, когда хочется обозреть пространство и мощь нашей Родины – и квадрокоптеры, и там, где

требуется экшен-камера, там, допустим при погружении, все равно прежде всего содержание и интерес у зрителя, но когда присылается 20–30 таких работ, есть выбор, то работает уже такая вещь – теперь посмотрим, как это сделано, где красивее.

– А смешение игрового и неигрового в последнее время замечаете – вот эта популярность докудрам в последнее время во многих фильмах?

– Ну, я не знаю. По программе раньше видел больше фильмов с реконструкцией. Сейчас как-то то ли реконструкция вещь дорогостоящая с актерами, не так часто замечаю. Я еще хочу добавить, что зритель у нас в Екатеринбурге воспитан, приучен, понимает документальное кино, потому что у нас система киноклубов, фестивали. То есть каналы телевизионные должны тоже пропагандировать кино. «Документальную камеру» Андрей Шемякин ведет на «Культуре» – то есть не просто фильм, какой-то ввод, пояснение, потому что многие не приучены смотреть документальное кино. Тут есть два момента. Когда телевизионное начальство говорит, что мы следуем за рейтингом, начальство не только следует за рейтингом, оно его еще и формирует. То есть это как мамочка с ребенком: ему сникерсы нравятся – ты сама формируешь вкусы ребенка, будешь кормить овсянкой, и к овсянке привыкнет, более полезная пища. Вот примерно это разделение, что когда телевизор идет за сникерсом – “телесникерсом”, смысловым сникерсом, приятной, но не полезной пищей, это и есть – можно следовать за рейтингом, а можно его формировать, приучать народ к более полезной. Более точная метафора с пищеварительной системой – так же можно и свою интеллектуальную систему, как пищеварительную, нарушить, если ты будешь в нее постоянно запихивать Донцову, сериалы по Донцовой и прочий интеллектуальный попкорн, то скоро наступит расстройство.

– Кстати, очень важный вопрос – про телепередачи о документальном кино, они раньше были, я их вплотную в одной из глав диссертации изучаю, но сегодня я в эфире не нашел ни одной.

– Ну, шемякинская.

– Она очень редко выходит.

– Да, спорадически, на достаточно узкий круг зрителей.

– А вот для чего, на ваш взгляд, такие передачи нужны?

– Они имеют смысл, когда будет возможность видеть то кино, о котором говорится, иначе сколько ни говори «халва»… Ну, рассказали, какая вкусная халва, сказали, как и с чем ее употреблять и в какое время суток, – ты попробовать дай. То же с документальным кино. Можно расписать и описать, но без «попробовать» этот эффект не сработает. Поэтому прежде всего документальное кино должно попытаться пробиться, и вот такие программы они могут предварять, можно втискивать в жанр ток-шоу – посмотрели, обсудили. Но сейчас таких потуг все-таки не наблюдается.

– То есть их нет, потому что стало меньше документального кино?

– Нет, документального кино меньше не стало, интерес к нему со стороны нишевых каналов, спутниковых каналов растет, но просто специализированной популяризации нет, никто не занимается каким-то осмыслением этого процесса, чтобы это освещалось при помощи кинокритиков, живых обсуждений – посмотрели, обсудили – тоже нет, все по максимально простой схеме: закупить дешевле, показать не в прайм-тайм, показали, забыли и снова закупили подешевле, потому что более серьезная, вдумчивая работа это всегда поле риска: будет – не будет зритель, сработает – не сработает фокус.

– А такие передачи – они учат как раз таки смотреть?

– Да. Но должны быть и фильмы, потому что основной вопрос после телепередачи – а где и как посмотреть. Ну, вот фестивали, фестивальный прокат. У меня в городе нет фестиваля, хорошо повезло Екатеринбургу – тут несколько, в большинстве городов российских вообще нет фестивалей. Поэтому тут такая речь о халве – хочется не только слушать, но и попробовать.

– Какой для вас лично критерий качества документального фильма, то что отличает авторское хорошее документальное кино от того, что производят конвейером? Вот есть такие циклы, сериалы, отдельные фильмы, которые можно просто спиной смотреть.

– Проживание всё со словом «со-»: со-причастие, со-вовлеченность, со-эмоции. Если эта эмоция высекается, если ты пережил с человеком какую-то часть его жизни, он стал тебе по тем или иным причинам значимым, близким; вот если ты включил это «со-», значит, продукт качественный, который не предполагает конвейера. На конвейере сопереживать производимым болванкам, фляжкам и прочее-прочее невозможно. Я поэтому люблю кино о человеке и для человека.

– Даже если это фильм о человеке, с которым ты знаком только по кадрам кинохроники?

– Да. О человеке, для человека – вот такой критерий. С включением вот этого «со-», многочисленных «со-».

– На ваш взгляд, что дальше будет происходить с документальным кино на телевидении? Его сейчас мало, где-то вообще нет. Что-то может измениться?

– Ну, жизнь сегментируется по множеству ниш, и я думаю, что как раз интерес малых, нишевых каналов должен возрастать. Это чувствуется, этого не было раньше. Сейчас я снимаю историко-хроникальный, я знаю, куда предложить – «365 дней ТВ», «История», «Кто есть кто». Кто снимает видовые фильмы – ну это трудней по качеству производимого, но все равно у них тоже есть множество телеканалов, таких как «Дикая природа», на National Geographic не замахиваемся, но на «Дикую природу» уже можно, да, об охоте и рыбалке всякие телеканалы.

– То есть аудитория сегментируется, и это естественный процесс?

– Да. То есть на федеральные, я думаю, попадание все равно будет. Но там более актуальная повестка, больше новостийные, исчезли даже собственные производители документального кино.

– То есть туда уже вряд ли вернется?

– В ближайшей перспективе. А когда кто вернется… Еще важный вопрос в продвижении, потому что в том же игровом кино бюджет продвижения может составлять равнозначную – вот сколько на производство, столько и на

продвижение. У документалистов таких фантастических условий никто не создает, на те деньги, которые выделяются, на ту господдержку лишь бы осилить 3, 5, 8 экспедиций – и всё. А о продвижении, о специализированном продвижении в соцсетях – это деньги; афиши, баннеры, трейлеры – это тоже деньги, а их нет, все ушло на производство фильма.

Приложение В. Интервью с исполнительным продюсером открытого фестиваля документального кино «Россия» Максимом Костаревым

– В первую очередь хочется узнать: как вы отличаете телевизионное кино от общеэкранного при отборе на конкурсную программу?

– Вопрос не совсем ко мне, потому что этим занимается, во-первых, программный директор Инна Александровна Демежко. Есть критерии, по которым фильмы делятся на то, что мы смотрим по телевизору, а не на больших экранах, и соответственно на больших экранах. Различаются формат, форма подачи, и у них там есть своя специфика.

– То есть главный критерий – это то, где он выходил в прокат: на телевидении или в кино?

– Главный критерий – для чего он создавался? То есть либо мы под телевизор делаем, либо под большой экран, потому что эти форматы сами по себе разные, и художественная форма тоже будет отличаться. Потому что телевизионный – он все равно ближе к такой репортажной форме.

– Ну и, соответственно, поэтому площадки для просмотра на фестивале тоже различаются: кинозал и…

– Да, эта фишка почему и появилась у нас. Начнем с того, что каждый год количество заявок стало возрастать. Когда-то приходило 300 заявок, в этом году более 500. И несколько лет назад мы поняли, что нельзя сравнивать два направления, телевизионные и общеэкранные фильмы. И появился второй конкурс. Мы думали сначала, что будем также показывать на большом экране, но, поскольку это все-таки телевизионный конкурс, мы хотели создать атмосферу домашнего просмотра. Это мог быть телевизор, диванчики,

стульчики. Изначально у нас первые показы были в кафе Дома кино, и мы создавали такую атмосферу, что человек мог заказать чай, кофе, то есть приближенно к домашним условиям. Со временем мы переехали, уже второй год в библиотечном центре «Екатеринбург», и в принципе правильно сделали, потому что, во-первых, публика уже приходит подготовленная, во-вторых, мы воссоздали атмосферу присутствия домашнего уюта, что ли. Библиотека от кинозала все равно отличается: наличие книг, полки, такая более камерная атмосфера, более домашняя и уютная. И, соответственно, у нас там стоят телевизоры, и показываем на телеэкранах. Несколько штук мы ставим, чтобы гостям было комфортно. Не так, что 50 человек сели и смотрят на один экран. Для удобства мы поставили несколько телевизоров. Такой вот формат у нас не первый год используется.

– По вашим наблюдениям, какие жанры и темы пользуются наибольшей популярностью в том и другом направлении?

– На самом деле, тут нельзя сказать по каким-то конкретным направлениям. У нас фестиваль открытый, и у нас нет какой-то заданной тематики. И программу мы стараемся сделать, чтобы было интересно всем – и детям, и взрослым, и тем, кто занимается природой, и тем, кто занимается наукой, спортом. Понятно, что в последние годы особое внимание уделяется вопросам Луганска, Донецка, всему, что происходит в том направлении. Тема войны, конечно, тяжело подается. Были моменты, когда люди узнают, что будет программа фильмов о войне, они просто говорят, что мы, скорее всего, даже не придем, потому что очень устали. Но с другой стороны, это надо показывать по той причине, что люди должны видеть, как это происходит. Это не художественное кино, где много вымысла, а это показывается то, как оно есть. Это как раз и фишка документального кино.

– Как раз хотел спросить, как документальное кино реагирует на глобальные события – пандемия, спецоперация? Понятно, что новости реагируют мгновенно, а документалисты?

– А документалисты реагируют по-разному, потому что тут у каждого своя специфика производства фильмов. Есть такие, которые берут быстро-быстро и выпускают, а есть такие, когда процесс съемок затягивается, и, например, начали фильм в мирное время, или еще до пандемии… вам надо его продолжить через год, а через год пандемия, вы отложили съемки – в общем, вносят свои коррективы, время диктует условия. Вы видели последние фильмы – 19-й год, там все весело, хорошо, потом бах – люди уже ходят в масках, условия жизни изменились у наших героев, у нашего мира. Далее смотрим: хорошее, яркое начало, и потом начинаются опасения, связанные с обстановкой в Украине. Сценарий меняется. В документальном кино мы знаем, что такое сценарий, сама жизнь его пишет. Поэтому здесь не надо торопиться и делать быстро-быстро, как в телевизионном сюжете. Здесь задача – именно показать хронологию событий, потому что есть фильмы, которые мы выпустили несколько лет назад. И спустя год тема остается еще актуальнее, еще более острой, и уже как раз можно сравнить, какие произошли изменения.

– Если сравнить качество тех фильмов, которые выпускают московские студии, фильмы, которые показывают на федеральном уровне, и те, что снимают в регионах, – как обстоят дела?

– Все зависит от человека, который снимает фильм. Даже иногда не имея больших средств, но вкладывая всю душу, можно снять качественное кино. Опять же все зависит от режиссера, от того, как он это видит. Большую работу проделывает оператор. «Картинка» – это первое, что видит зритель, и от того, как он это воспринимает, мы понимаем, будем ли мы это смотреть дальше. Большая работа у режиссеров монтажа. Иногда можно наснимать миллион минут, но из них всего 40 секунд войдет в кадр. И это люди, которые просто вывозят временами фильм. Звуковое сопровождение, потому что мы понимаем, что при плохом звуке человек быстро устанет и может просто выйти с сеанса. Поэтому работа в команде как раз и позволяет сделать так, чтобы было комфортно и глазам, и ушам, и чтобы было интересно смотреть. Как многие говорят: «Я сейчас возьму телефон, пойду сниму и это тоже будет мое кино».

Возможно, получится, но… Поэтому тут вопрос не в географии нахождения. Потому что можно сидеть дома и говорить «снимите мне то, снимите мне это», а потом все это грамотно смонтировать. Тут именно отношение к делу. Вкладывать душу, ум.

– Ну и, наверное, современное документальное кино требует каких-то новых методов, способов съемки?

– Не всегда. Можно посмотреть некоторые работы молодых ребят, которые используют крутую технику. Там миллион квадрокоптеров, миллион всего… А внутри-то пустота! А можно использовать небольшую камеру, немного петличек, микрофонов – и сделать хорошее кино. Это мастерство. Это то, к чему люди идут годами, как говорится, лежат душой.

Приложение Г. Интервью с режиссером документального кино телеканала Russia Today Documentary Олегом Некишевым

– Для начала я хотел спросить, как редакция RT работает с документальным кино – платформы, где идёт трансляция телеканала, где это можно увидеть, в каких объёмах?

– В этих условиях, да? В сложных. Вообще на RT 9 или 10 телевизионных каналов, и два из них производят документальное кино. Док на русском и doc на английском языке. Мы основные производители кино. Дальше у нас все каналы на разных языках, они берут наши фильмы, переводят на свой язык и вещают. И те, кто не в Европе и не в Америке вещают, благополучно продолжают вещание на спутнике. У нас всегда вещание было на спутнике на весь мир. Соответственно, у нас сейчас ушла Америка, закрыли Европу, заблокировали. В связи с этим мы расширили группу социальных сетей, и соцсети стали создавать множество каналов распространения. У нас их десятки просто. Через Telegram, потому что это наиболее сейчас современный способ донесения, весь мир в Telegram, при этом создаются специальные каналы документального кино, и там есть документальное кино – прямо выделено, что RT Doc, Russia Today и так далее. Но много ещё каналов просто как каналы

документального кино. Потому что в Европе, соответственно, за этим следят. Если они увидят в каких-то местах, что это опять Russia Today, то их опять могут… Ну с Telegram сложнее блокировать, но всё равно. Поэтому у нас много каналов распространения. Плюс есть платформы, проблема-то, в основном, зарубежная, есть платформы просто документального кино зарубежные. И мы даже размещаем свои фильмы просто как фильмы, допустим, без логотипа. Потому что мы хотим понимать, что есть аудитория. И она есть. Ну, по России понятно, вообще никаких проблем нет. Соответственно, мы и на спутнике, и есть везде те кабельные каналы, которые со спутника нас берут, я сейчас в гостинице – все наши каналы есть. И на русском, и на английском. И документальные, и так далее. Кто кабельные каналы берут, у них в пакетах естественно распространяем.

– А в каких объемах создаётся? Какая редакция, сколько человек…

– Основной канал наш, где мы работаем, у нас состав примерно такой: порядка десяти авторов, десяти продюсеров и десяти режиссёров. Плюс технически режиссёр монтажа, ну, основные, кто производит, это продюсер, режиссёр, автор. Ну и штат операторов такой же. У нас на каждый фильм создаётся группа. Сначала приходит идея фильма, естественно. У нас сверху идеи не дают. Это принципиально. Потому что тогда мы бы делали только голую пропаганду. У нас принципиальная позиция – ни в коем случае. Потому что любая пропаганда сразу видна в фильме, потому что фильм – это фильм. Это не новости. Соответственно, у нас идея снизу приходит. Мы постоянно генерируем. Авторы, продюсеры, режиссёры – мы придумываем темы, идеи фильмов. И первоначально посылают на утверждение. Из них что-то нам оставляют, что-то важное, что-то не такое важное, что-то потом. Потом, когда идея фильма уже утверждена, мы начинаем разрабатывать. Начинаем искать героев, находясь ещё в Москве, мы ищем заранее героев. Почему? Потому что съемочный период достаточно ограниченный. То есть у нас на документальное кино… Нет, ну есть единицы режиссёров, которые несколько лет могут снимать фильм, если это требует от фильма время. А так стандартно – две

недели командировки. Соответственно, у нас должно быть всё подготовлено, всё организовано, договорённость чёткая с героями. Потому что, если один герой – слава Богу, монофильм, за две недели очень спокойно с ним снимается. Если много героев, у меня вот в последнем фильме было 7, потому что это был фильм – как раз то, что Бурляев вчера говорил, культурный фонд. У меня и фильм так называется «Культурный фонд». Как раз об этих людях: поэтах, музыкантах, которые ездят на Донбасс и сочиняют песни и так далее. Там у меня было 7 героев. И всех их поймать именно там – а мне нужно было, чтобы они именно там находились, – было сложно. Но мы справились.

– Понятно, что темы не спускаются сверху, а есть среди них предпочтительные? Те, которые более востребованы у зрителя?

– Мы в основном занимаемся документальным кино. Несколько жанров: образовательный, кинохроника, что-то ещё. И публицистика. Я считаю, всё, что мы делаем, – это публицистика. Чем она отличается? Это обязательно актуально должно быть. Мы не снимаем кинохронику. А кинохроника – это ещё один из жанров. То, что мы сегодня видели, – это кинохроника. Кинохроникой мы не занимаемся. Мы занимаемся актуальными насущными темами. Естественно, нас обязывает сам канал, фильмы должны быть актуальные. То, что происходит сейчас, в настоящее время. Мы стараемся успевать, чтобы это было интересно зрителю. Тот же Донбасс: первые фильмы, никто не знает, что там происходит. Поэтому мы выпускаем фильмы. Объясняем, показываем. Работаем через героев, через людей, потому что наиболее интересно. В фильме главное, чем мы руководствуемся, что документальный фильм – такой же, как игровой. Строится по тем же законам. В любом фильме должен быть герой. У каждого героя должно что-то происходить. Должна быть какая-то история, рассказанная в фильме. Поэтому у нас все фильмы основаны на историях героев: от начала до конца. Поэтому это основа, почему у нас популярны фильмы. Я говорю: у нас фильмы миллионные просмотры набирают, даже в нынешних условиях ограниченного эфира, так скажем.

– И последний вопрос. На ваш взгляд, вот ваша личная оценка, сейчас на современном телевидении – у вас, на других каналах – документальное кино достаточно ли его вообще? Какого оно качества, в каком оно количестве?

– Я честно скажу: на нашем телевидении нет документального кино, можно так сказать. Нет. Единицы прорываются, но его нет. И то, единицы, посвящённые чему-то. А как документального кино его нет, его не существует. Есть какие-то… Я смотрю, постоянно слежу за каналами, был 24 Док более-менее, сейчас его нет, он здесь заблокирован, не существует канала, даже на кнопке, я не знаю, куда он делся. 365 или что-то такое. Но в основном у нас показывают путешествия, а актуального кино нет.

– А нет запроса снизу или нет сверху?

– Снизу есть. Мы постоянно проводим открытые премьеры в Москве на больших экранах прежде, чем у нас выходит в эфир, мы фильмы показываем на больших экранах, собираем публику и получаем отклик от людей. И все в первую очередь говорят: где смотреть? Почему не показывают по другим каналам? Ни на одном федеральном канале, кроме политических программ, нет никакого кино, ничего нет. Я считаю, что его вообще нет. У нас один из немногих, чтобы канал полностью был документального кино. Я считаю, что можно и на нормальных федеральных каналах выделить время и показывать его. Я считаю, что это необходимо, да.

Приложение Д. Мастер-класс редактора Дирекции кинопоказа телеканала ОТР Бориса Печенова «Критерии отбора и тематическая направленность документального кино на канале ОТР» в рамках открытого фестиваля документального кино «Россия» в 2019 г.

– Я либо полностью весь цикл, либо полностью пакет фильмов отсматриваю, либо несколько фильмов из цикла, если все понятно, о чем и как снято. До прошлого года мы закупали только наше отечественное кино, российское, это была принципиальная позиция. Но, честно говоря, за те годы,

что работает телеканал, уже многое было показано, и руководство решило, что часть мы все-таки можем закупать иностранного контента. Но приоритет отечественного кино никуда не уходит, все равно нужны наши, отечественные, фильмы, все равно нужны какие-то свежие, интересные фильмы, чтобы показывать то, что есть в России. К сожалению, канал чисто, 100% бюджетный и дотационный, то есть мы не имеем у себя рекламы, мы не можем зарабатывать деньги. Это оговорено уставом. Мы 100% получаем деньги из бюджета и поэтому, к нашему великому сожалению, мы много платить за кино не можем, у нас невысокие цены. Это факт, но мы достаточно широко даем возможность, если фильм хороший, то перед ним нет никакой стенки, что он вот не может пройти.

Объективно давайте посмотрим правде в глаза, есть фильмы, которые и хочется показать, и есть фильмы, которые сделаны на таком низком уровне, что показывать их просто скучно и грустно. Поэтому, естественно, что-то заворачивается. Если есть интерес, мы стараемся все равно показать кино. Если есть действительно что-то, рациональное какое-то зерно – да. И у телеканала при всем при этом есть маленький плюс – мы никого не обманываем с деньгами. Хоть небольшие деньги, но мы не можем их не заплатить. Вот такая специфика нашего канала. Если мы их не заплатим в этом году, то в следующем нам бюджет их не даст. Мы не можем остаться в плюсе в бюджете, не можем выйти в минус из бюджета – то есть вот нам дали три рубля, и мы на них шикуем. Все. Политика руководства канала такова, что мы в своем документальном кино стараемся не брать какие-то острые, сиюминутные политические проблемы. Мы больше говорим о вечном, о каких-то человеческих вещах, житейских, или о вещах, которые не только сиюминутную остроту имеют. К примеру, мы планируем этой осенью… Девятое декабря у нас мировой день борьбы с коррупцией, мы планируем фильм «Коррупция». С одной стороны, он очень острый, потому что коррупция – это наша беда, и тут глупо спорить. С другой стороны, фильм – он практически не затрагивает эти моменты, что вот, мол, Сидоров или Петров вор, давайте об этом говорить. Нет.

Он о коррупции вообще, откуда ее корни, еще Бог знает с какого века, еще в индийских трактатах было прописано, что вот вор и коррупционер некий Сим Чинь Джин. И до наших дней, до последних времен такие шумные мировые дела. Это пожалуйста, это есть. А сиюминутные какие-то, что вот кто-то проворовался – ну, ребята, ну вы же сами понимаете, что это сиюминутная вещь, завтра она умрет. Да, документальное кино – это вещь на сегодняшний день, но мы стараемся и фильмы брать не на один показ, а на несколько, и не на один год, а как минимум на два.

Основные темы, которыми мы интересуемся – это прежде всего наша культура российская. Мы показываем фильмы о музеях, фильмы о монастырях, например планируем показать о российских монастырях. Это люди, фильмы о людях сегодняшнего дня, о неких исторических личностях, которые интересны и знакомы всем нам. Это просто фильмы об истории. Те же монастыри – это, в общем-то, исторические вещи, они рассказывают о том, как это происходило. Будут, допустим, фильмы о российской дипломатии, 4 серии. О видных дипломатах нашей страны. Начиная от Горчакова, тут же Молотов и так далее. То есть исторические люди, независимо от того, в советское время они жили или нет. Это интересно. Далее – о животных, пожалуйста. У нас был фильм, назывался «Воспитатель тигров», о человеке, который занимается тем, что подбирает этих тигрят, где-то у охотников забирает. Он живет достаточно состоятельной жизнью и держит такой зоопарк тигров. Он их потом куда-то пристраивает. Собственно, а почему нет? Естественно, предпочтение отдается сериям. Сами понимаете, телевидение – это конвейер. Мы не можем себе позволить забивать линейку по-разному. Линейка есть, она выстроена, и на это время мы планируем, допустим, четыре фильма. Четырьмя фильмами мы закрываем неделю. Это естественно, это нормально. Допустим, четыре, восемь – прекрасно! Вплоть до того, что их может быть и сорок. Вот сейчас взялись за целый цикл, премьерный, там пойдет сорок фильмов. Называется «Вредный мир» – о том, какие гадости нас окружают. Когда он пойдет, я вам не могу точно сказать, но его уже закупили. Прекрасно, это интересно? Да. Это

актуально? Да. Почему, собственно, нет? То же самое – мы брали большой цикл о народах России. Это не самый, скажем так, рейтинговый вариант кино, но это интересно. С другой стороны, наш плюс в том, что мы не гонимся за рейтингом. Как я уже сказал, на канале нет рекламы, соответственно, раз нет рекламы, то и рейтинг нам не сильно-то нужен. Руководство да, смотрит, интересуется, какой уровень, чтобы уж не совсем провальные вещи показывать, чтобы уж совсем не было бреда, но в принципе мы отсматриваем и, в общем-то, документальное кино идет средне, ровно. Интерес к документальному кино есть, и это не единичный интерес и не какие-то от раза к разу. С другой стороны, рейтинг меняется, в зависимости от дней недели на одни и те же фильмы, на одну и ту же серию. Казалось бы, почему? Опять же, это специфика.

Далее, культура, искусство, музыка, какие-то музыкальные документальные фильмы – пожалуйста. То есть никакой существенной рамки – вот про это нельзя и про это – не существует. О каких-то больных людях, людях с какими-то социальными проблемами – ради Бога, опять же, если это не какая-то «сиюминутка». На меня в прошлом году очень обиделась одна моя коллега за то, что я отказался брать фильм о докторе. Вы знаете, хотя у нас нет рекламы, но скрытая реклама у нас не поощряется. Это естественно, мы все это понимаем. Там был длинный хороший фильм: да, доктор героический, да, он молодец – но треть фильма рассказывает о том, какая у него нынче клиника пластической хирургии. Мы все с вами прекрасно понимаем, что клиника пластической хирургии – это до 99% платно, и все прекрасно понимаем, что это реклама. Скрытая, открытая, но она имеет место быть. Вот вам и весь разговор. Вот в этом случае, как бы хорошо, про какого бы хорошего человека ни показывали, мы вынуждены отказать.

В этом году тоже был большой спор, исполнилось 70, кажется, лет Московскому финансовому университету. Возник спор – а не реклама ли это университета? Мы считаем, что это не реклама, потому что это государственная структура, во-первых, а во-вторых, все-таки такая значимая дата. Он сразу

после революции был открыт, вроде бы даже ему 100 лет исполнилось. Это интересно. Конечно, они немного перегнули палку в том плане, что миром якобы правят финансисты, поэтому мы главные, но это уже понятно, ребята просто решили похвастаться. Но суть фильма, история становления финансовой системы страны – да. Опять же телевидение – это хронометраж, это линейка. К сожалению, мы не можем себе позволить показывать фильмы нестандартного хронометража. Хорошо, он, допустим, час ноль две. Он может быть сто сорок тысяч раз прекрасен, но как мы его поставим в линейку? Вы сами понимаете, что это нереально. Это надо что-то где-то передвигать, а у нас линейка часовая. А часовая линейка – это 26, 52, ну 40 с копейками. Все, к сожалению, никак. 39 минут идет, 45 минут, 26 минут – пожалуйста, мы готовы это брать. Разные линейки, есть 26 минут, есть 52, есть 40. Часовых… У нас шаг – час. Нас подпирают новости, и мы никак не уходим.

– Вопрос по поводу хронометража. Сейчас Минкульт, там по спецпроектам – они должны быть по формату полный метр. Полный метр – это как минимум 7 частей, 70 минут.

– Мы, к сожалению, с этим пока не сталкивались. У нас нестандартным хронометражем идет только художественное кино. В этом у нас есть, мы брали несколько циклов, мне очень нравится цикл, который называется «Гербы России». Небольшие, они по 13 минут, это на самом деле прекрасный хронометраж, его обожают все, потому что эту 13-минутку можно поставить после 30-минутного фильма или если нестандартно заканчивается. Надо чем-то добить час этим, и они не привязаны ни к чему и замечательно проходят. Далее про события какие-то фильмы. Про коррупцию я сказал, к событию к этому тоже, пожалуйста. Юбилей чей-то. В следующем году у нас двойной юбилей Есенина – со дня рождения и со дня смерти. 125 лет со дня рождения и 95 лет со дня смерти. Под это интересно, под это есть возможность показать какой-нибудь фильм.

Телевизионная система – все время что-то происходит. И если человек включает телевизор, он будет это смотреть. Он привязан к этому, ему

становится интересно. На самом деле каждый кадр идет какой-то экшн, и это интересно. Естественно, мы это взяли. Позже он принес похожий фильм о Высоцком, то же самое – актуальный, серьезный фильм, который не похож на те славословия, которые вокруг поэта сейчас льются. Просто рассказывает о том, какой этот человек в последние дни был развалившийся. Да, естественно, мы это взяли. Это интересно? Да. Этому есть место в эфире – да, есть. Сейчас этот же автор говорит, что хочет снять еще две серии про Есенина. Я думаю, что на следующий год не будет вопросов, чтобы снять еще две серии и к юбилею вот этих двух дат это поставить. Это интересно? Да. Есть о чем? Есть.

Канал не заказывает сам специально фильмы для себя, мы покупаем только готовый контент. К сожалению, у нас нет возможности финансировать съемки, производство. У нас есть возможность дать авторам показать это кино. Канал не дает никаких гарантийных писем на эфир для Минкульта, потому что пару лет назад было принято принципиальное решение таких вещей не делать, поскольку приходят под конец года куча фильмов весьма низкого качества, которые мы обязаны показать, поскольку подписались уже на это, но показывать их стыдно. Поэтому их стараются поставить в какое-то неурочное время среди ночи. Людям нужна справка, что эфир был, чтобы они хоть как-то проскочили. И теперь уже несколько лет канал такие гарантийные письма не подписывает, мы всячески стараемся от этого уходить.

Нас смотрят, и смотрят много где, и видят много где. Поэтому если вам, как автору, хочется показать фильм – мы даем такую возможность. Но заработать на нас, увы, это не к нам.

Я формирую из заявок пакет закупок на первый квартал следующего года. Этот пакет выносится на рассмотрение закупочной комиссии. У нас один человек это решение не принимает, это решение коллегиальное. Комиссия состоит из нескольких руководителей дирекций телеканала, которые рассматривают аннотации к этим фильмам. Если у них возникают вопросы по этим фильмам, они отсматривают эти фильмы сами, мы раздаем им флешки, чтобы они посмотрели, если у них какие-то вопросы по этим фильмам.

Соответственно, после этого они принимают окончательное решение – закупить эти фильмы или нет. На их решение мы лично, я, как отборщик, влияния не имею никакого. Они сами видят, как канал идет, видят его наполнение, видят его структуру, его планы. К сожалению, здесь моя епархия заканчивается, окончательное решение за руководством канала. Они могут отказать, даже если мне фильм сорок восемь раз понравился, но это их решение и я выше руководства не прыгну. У нас такая система.

По уставу мы обязаны приобретать фильмы, но и заплатить за них что-то, кроме этой чисто символической суммы в 100 рублей, мы тоже не можем, потому что мы попадаем под закон о двойном финансировании. У нас такая совершенно идиотская вилка, от которой мы никуда деться не можем.

Приложение Е. Интервью с режиссером-документалистом, создателем проекта «Бюро журналистских исследований» Робертом Карапетяном.

– Роберт, вы же изначально новостной журналист, как начался ваш путь в документалистике?

– Началось все с того, что я пришел на студенческое телевидение в УрГУ, научился снимать, монтировать. Затем меня позвали в службу новостей, я работал на 41-м, ОТВ, на «четверке». Проработав сколько-то лет в новостях, я понял, что мне неинтересно просто снимать, мне интересно с нуля снимать свой материал. Придумать, поехать, снять, смонтировать, написать. Я снял пилотный выпуск программы «Бюро журналистских исследований», тогда это было 15 минут. Программный директор поставил нас в эфир и сказал: «Делайте раз в месяц или два раза в месяц, сколько сможете». И все это закрутилось. С первого же фильма, у нас он был про Туринскую аномалию, он вышел в финал «Профессия: репортер» НТВ, а второй наш фильм получил главный приз – 200 тысяч рублей. И все это как-то подстегнуло, мы небольшой моей командой поняли, что делаем что-то интересное, и вот уже почти 10 лет я этим занимаюсь. Я пошел, взял кредит в банке, купил оборудование – видеокамеру. Монтажка была дома, сейчас, благо, не надо никаких особых ресурсов,

компактное оборудование, небольшое, не очень дорогое – и можно делать программу, если ты умеешь, владеешь всеми навыками. Я помню, мне тогда пришлось делать самому заставку, худо-бедно что-то смастерить. Не было возможности заказывать какую-то графику. А началось все с того, что я зарегистрировал на свое имя средство массовой информации, что позволило мне выходить в эфир. С Четвертым каналом мы заключили договор на показ, то есть у «четверки» нет прав на мои фильмы, у них есть только право на трансляцию, на один показ и один повтор. Это все обговорено в договоре, называется «лицензионное соглашение между производителем и каналом-вещателем». Естественно, они платят деньги за прокат программы. Грубо говоря, программу сдали – деньги получили.

– Это программа, отдельные документальные фильмы или цикл?

– Это цикл. Он называется «Бюро журналистских исследований». Мы специально взяли такое слово в название, потому что исследовать можно любую тему. Мы можем заниматься как портретными зарисовками, так и расследованиями, специальными материалами, путешествиями по миру. Стало нам интересно, как самолет готовят в рейс, что происходит с экипажем в рейсе, как его готовят – мы позвонили в «Уральские авиалинии», сели, полетели и сняли фильм. Стало интересно, из чего делается туалетная бумага – сделали небольшой фильм про это. Эти темы из жизни берутся, и они на поверхности. То есть исследовать что-то, журналист-исследователь, которому все интересно, что вокруг происходит. Я бы даже не сказал, что это чистая документалистика, это скорее спецрепортаж. Документальное кино – это скорее что-то более серьезное, а это скорее спецрепортажи.

– А где, на ваш взгляд, проходит эта грань между документалистикой и репортажем?

– В моем понимании документальное кино – это без авторского, журналистского мнения. Это больше наблюдательная камера. В режиме наблюдения за героем – ты его снимаешь и не привносишь ничего своего. Хотя очень сложно это делать, потому что, как только ты камеру ставишь, все себя

ведут несколько неестественно. Они все равно начинают надевать маски, играть на камеру. Какой-то объективности мы не сможем добиться, это все равно некий субъективный взгляд режиссера, оператора, монтажера, сценариста. Документальное кино, в моем понимании, – это без дикторской начитки, стендапов, автора в кадре. Герои сами рассказывают свою историю. У нас же диктор начитывает весь текст, но это что касается «Бюро». Если же говорить про мои работы, которые я снимаю на киностудии, там никакого диктора нет, чистая документалка. Я даю возможность героям самим рассказать свои истории. Там только их диалоги, шумы, музыка.

– Насколько регулярно выходит «Бюро журналистских исследований»?

– Мы выходили раз в неделю. Сейчас у нас еженедельный эфир на Четвертом канале. В связи с кризисом я пока приостановил съемки новых проектов, ушел в документалистику. Кстати, скоро в эфир выходит один из таких фильмов на Четвертом канале. Это чистая документалка, я договорился с ними, что студия передает право на показ, и вечером в 20:00 выйдет фильм про Денежкин камень. Это большой фильм на 26 минут. Документальное кино.

– Вы предложили каналу и они заинтересовались?

– Да. Это будет безвозмездно. Студия согласилась отдать каналу право на показ. Денег не будет, но у нас есть желание показать этот фильм, и он выйдет в эфир.

– Вы говорили, что был опыт взаимодействия с федеральными телеканалами?

– Да, они нам заказывали какие-то темы, но проблема в том, что, когда ты работаешь с федеральным телеканалом, ты должен передать авторские права на видео. И тут я не очень согласен. За те суммы, которые они предлагают, я не очень хочу отдавать им видео и передавать авторское право. А у них это обязательное условие в договоре, потому что они у тебя его, грубо говоря, покупают, и дальше распоряжаются этим фильмом сами. То есть у меня несколько таких фильмов было, но сейчас я не горю желанием работать по

такой схеме. Я все-таки хочу, чтобы мои материалы оставались при мне. Чтобы самому решать, на какой фестиваль его отправить, кому еще продать права на него, распоряжаться своим видео.

– А те фильмы, которые ты снимаешь на киностудии, в них телеканалы как-то заинтересованы? Какая у них дальнейшая судьба?

– Прокатная судьба? Вообще, у всех документальных фильмов судьба в основном фестивальная. К сожалению, не знаю почему. Сами студии не тратят свои ресурсы на продвижение. Если я, как режиссер, подсуетился и придумал, куда мне пристроить фильм… Вот сейчас мы закончили «Денежкин камень», у меня появилось желание его на Четвертый канал пристроить, я лично договорился с ними, и они его покажут. А какого-то системного подхода нет. В лучшем случае покажут в Доме кино. Будет какой-то отчетный творческий вечер, когда студия подводит итоги года, и в Доме кино устраивают бесплатный показ. Это все. Ну, отправить еще на фестивали, может, там будут призы и хоть какой-то просмотр. А так, что мы сделали пять фильмов в год и отдали на федеральный канал, и их там прокатали – такого нет. Сейчас я пытаюсь сломить как-то это все, пытаюсь объяснить, что нельзя делать фильмы и складывать их на полочку. По большому счету для студии продвижение фильма не приносит особых доходов, потому что те же федеральные каналы не могут предложить существенную сумму, чтобы той же студии было выгодно продвигать эти фильмы и предлагать их. То, что они заплатят 800 рублей за показ фильма – в этом смысла нет никакого. На меня выходили федералы, «Моя страна» телеканал называется. Они предлагали покупать фильмы, у меня их уже порядка 90 снято. Они хотели взять их на эфир, но когда сказали сумму… За одну программу они предлагали тысячу рублей! Я ответил: «Извините, ребята, тысяча рублей за фильм – я как-нибудь переживу». Я не отдам свои фильмы за тысячу рублей.

– То есть федеральные каналы хотят за слишком маленькие деньги слишком большие права?

– Они хотят, чтобы ты все отдал, что ты делал долгие годы за свои деньги. Вообще, что такое снять любую тему? Давайте посчитаем. Даже в пределах области, я уж не говорю о поездках далеко. Мы считаем, если нет машины – автобус там или поезд. Гостиницы, все равно вы вдвоем или втроем едете, съемочная группа. Самая элементарная такая поездка – это минимум двадцать тысяч. И еще это ваши ресурсы, ваше время, гонорары съемочной группе. То есть как минимум такой фильм не может стоить меньше шестидесяти тысяч за фильм, если кому-то что-то отдавать. Как можно за тысячу рублей отдавать? Поэтому тут тоже непонятная ситуация. Снимаются фильмы по грантам Минкульта РФ. Это единственная возможность – получить грант и снять документальное кино. Больше я не вижу. Спонсоры какие-то… Если режиссер сам найдет спонсора… Ну кто будет спонсировать какую-то документальную тему, если в ней нельзя как-то этого спонсора обыграть, пропиарить? Тут возникает большая проблема, что есть много талантливых людей, которые хотят и умеют делать документальное кино, и нет никаких финансовых возможностей реализовать эти идеи.

– То есть региональные телеканалы, если на них не зацепиться какой-то передачей, как «Бюро журналистских исследований», то они готовы выделить эфир, но бесплатно?

– Да, бесплатно они очень многое готовы брать. Мне звонили даже из соседних регионов, например из Перми, и говорили: «Давайте мы будем показывать ваши программы!» Я говорил: «Это все, конечно, замечательно, но какой мне от этого толк?» Мне проще размещать сейчас эти программы у себя на Youtube-канале и монетизировать эти фильмы, и получать хоть какие-то деньги за просмотры. Хотя это и копейки, но это хоть что-то. Смысл мне просто тратить свое время, ресурсы, и отдавать вам бесплатно? Вы-то все равно свое время отобьете, покажете рекламу, в общем, заработаете на этих фильмах. Я думаю, что пока только из-за финансовой невыгодности документальное кино в таком пролете.

– А какой тут может быть выход? Youtube-канал, может? С учетом еще того, что сейчас все уходит в «цифру», и все уходит в Интернет. Тут можно за что-то зацепиться и начать деньги зарабатывать на документальном кино?

– Вообще, проблема всех этих каналов в том, что у них нет качественного контента. И документальные фильмы, которые создаются и на полочках пылятся, почему бы их не взять и не показать? Здесь был бы хороший выход, если бы какой-нибудь федеральный телеканал типа «Культура», который как раз специализируется на показе документальных картин, взял бы за правило выбирать лучшие документальные фильмы и покупать по нормальной цене, чтобы это было выгодно студиям. Но почему-то этого не делается. Либо какая-то площадка была бы по продвижению, какой-нибудь сервис, куда, например, студии могли бы заливать демо-версии своих фильмов, и продюсеры дальше могли бы сидеть и тыкать: «О, мне понравилось, я хочу купить права на этот фильм». И показать его на своем канале. Может, какую-то площадку создать, чтобы они туда в неэфирном качестве заливали, с каким-нибудь защитным титром. А, например, какой-нибудь продюсер ищет, ему нужна тематика про космос. Он зашел, посмотрел пять фильмов про космос, ему понравилось, тут же увидел контакты этой студии, связался, заключил договор. В принципе студии могли бы даже за присутствие на этом портале платить какие-то деньги за свой аккаунт, но они были бы уверены, что это раскрученный аккаунт, что его посещают продюсеры и выбирают лучшие фильмы.

– То есть сейчас коммуникации не хватает между продюсерами и авторами?

– Да. Потому что авторы знают, как сделать хорошо свою работу, но продвижение – это отдельная история. Это нужно талант иметь, потому что самому продвинуть свой фильм – это очень сложно. И потом, есть же международные всякие площадки и каналы, которые и готовы были бы купить, но, поскольку фильм не переведен на иностранный язык, у него нет субтитров, это сразу же отрезает все пути к иностранным площадкам.

– А такие каналы, как «Культура», предлагают слишком низкие гонорары или у них другие препятствия?

– Не могу точно сказать, как там происходит закупка, но в любом случае контакта нет. Большинство фильмов, которые мы снимаем по грантам Минкульта, это чистая «Культура», то есть документалка, которая могла бы быть у них в эфире. Я думаю, что либо у них нет заинтересованности в контенте, возможно, у них там своих хватает, кто снимает фильмы, и им это неинтересно. А региональным каналам, я знаю, вечно нечего показывать, особенно тем, кто на собственном программировании. Когда у них 24 часа, и им надо чем-то забивать, и они одни и те же программы крутят в повторе, потому что им нечего показывать. Это тоже, мне кажется, не очень хорошо. Лучше уж показывать новое, тем более что оно есть, оно снимается. По всей стране сколько этих студий? Сколько грантов Минкульт каждый год дает? Все это снимается и складируется на полочку.

– А в Интернете есть продвижение? Есть сейчас перспективы?

– В Интернете я пока не вижу, как зарабатывать. Выкладывать на Youtube – это тоже копейки. В месяц там можно примерно две тысячи заработать на просмотрах. Я не знаю, сколько должно быть просмотров, это нестабильный доход, и это не даст никакой прибыли.

– Тут скорее и публика не та. Одно дело, когда на Youtube зарабатывают блогеры…

– Да, документальное кино – это все-таки на любителя тема. Не каждый сядет смотреть 26 минут в формате документального кино, потому что сейчас клиповое мышление, и больше 3 минут ролик – это много. Меня поражает, когда люди называют какой-нибудь двухминутный ролик фильмом. Я тут фильм, мол, посмотрел на 2 минуты… Боже мой, какой это фильм! У нас по международным стандартам есть хронометраж. 7 минут – минимум, потом 12, потом 52. 7 минут – минимум, тогда это фильм. А двухминутный ролик называть фильмом… Людям надо что-нибудь веселое, простое. Хотя, наверное, это тоже скоро уже пройдет, глаза замылятся от обилия этих дергающихся

кадров, и захочется посмотреть что-нибудь спокойное, тихое, без истеричной начитки в стиле «скандалы, интриги, расследования». И захочется посмотреть какую-нибудь документалку. А посмотреть ее будет негде, потому что студии сами не выкладывают свои фильмы в Интернет. Они как на полочку положили, так это и лежит. Я, единственное, договорился со своей студией, что свои фильмы я буду выкладывать на своем Youtube-канале. То есть люди даже не заботятся о том, чтобы выложить свои фильмы на Youtube -канале. Когда им это говоришь, они отвечают: а зачем? И на этом все заканчивается. Они боятся, что кто-нибудь скачает, использует эти фильмы в коммерческих целях. В этом тоже проблема – нарушение авторских прав. Поэтому на Youtube единицы выкладывают свои фильмы. При том объеме фильмов, которые снимаются, если автор сам не выложил, может быть, тайком от студии, то не найдешь еще. Единственная возможность посмотреть, что происходит в этой отрасли – приехать на фестиваль. Там устраивают просмотры, можно сесть и увидеть, что происходит. Иногда там бывают очень интересные работы, такая встряска очень полезна для авторов. Поездить по фестивалям, посмотреть, что делается.

Приложение Ж. Интервью с Алёной Смирновой, главным режиссёром службы документальных фильмов телеканала «Россия-1» в 2018 г.

– Когда вы пришли на «Россию-1» с 24.doc, в каком состоянии там находилось документальное кино? Что вы сразу увидели: это нужно менять, от этого нужно избавляться и т.д.?

– Мы когда пришли на телеканал, у нас не было задач изучать то, что было до нас. Единственное, что мы делали и что считали важным – это изучили те фильмы, ту базу, которая там есть. Это нужно, потому что есть всякие даты и есть печальные даты. Надо понимать, что надо ставить в эфир оперативно и что у нас есть в архиве. Это мы делаем до сих пор, потому что фильмов очень много. Как строилась работа нашего отдела, в том числе и с авторами – мы не знаем. Может быть, это плохо, я сейчас это поняла, пообщавшись с документалистами. Но это не есть наш интерес. Мы пришли делать абсолютно

свое дело тем способом, который считаем возможным, нужным, и который нам доверили. Мы сразу, когда пришли, написали концепцию, утвердили, наше руководство сказало «пробуйте», и мы пробуем. Поэтому что там было раньше, я не знаю, и я сейчас искренне удивляюсь тому, что слышу от авторов, которые работали с разными другими командами.

– А что вы предложили нового в этой концепции, что должно было изменить политику телеканала в отношении документального кино?

– Поскольку мы работали прежде на телеканале 24.doc, мы старались быть в контексте мировой документалистики. И дело тут не в том, телевидение это или нет, просто телевидение обладает дополнительными коммуникационными возможностями. И конечно, хочется быть достойно представленными в мире, в документальном мире, в смысле разных стран и так далее. Мы хотели, чтобы наша политика коррелировала с мировой документалистикой, мы хотели много ездить. Я сейчас успешно езжу по России, по разным фестивалям, смотрю очень много работ. Мы обязательно хотели, чтобы телеканал «Россия» был представлен за рубежом, чтобы о нас знали как о крупном производителе в мире. Поэтому мы ездим на кинорынки, ездим на мировые фестивали. Конкретно продажами своего продукта мы не занимаемся, для этого есть специальные люди.

Еще в этом контексте нам было важно заняться ко-продукцией. Работая на 24.doc, мы понимали, что это такая общая тенденция – когда страны складывают возможности, и технические, и финансовые, друг с другом, чтобы сделать достойный продукт, потому что когда каждый сам по себе… Это как в науке, или в искусстве, или в любой другой сфере деятельности. Я понимаю, что сейчас сложная политическая ситуация, что у нас там всякие санкции. С большим сожалением констатируем, что мы никак не можем договориться, хотя политики и дипломаты пытаются договориться. Но людям искусства важно не быть в одиночестве. Иначе не будет никакого прогресса, никакой конкуренции. У нас конкуренции вообще нет, потому что фильмов – раз-два и обчелся. Сколько фильмов сейчас выпускается в год? Двести-триста. В

сравнении с миром это копейки. Никакой конкуренции быть не может, при том что достойный уровень может себе позволить даже не половина из них.

– Выпускается двести-триста фильмов в год, а сколько из них может попасть в телеэфир?

– На телевидение попадает в разы меньше фильмов, потому что, например, у нас на телеканале для документалистики есть слот. Это точно не чаще раза в неделю, и притом не каждую неделю. В прошлом году, например, мы показали пятьдесят два фильма. За ВЕСЬ год. Бывают, конечно, спецпроекты, которые ставятся вне слота, вне линейки. Например, какое-то большое кино, знаковое, важное для телеканала. Ставится в прайм и поддерживается силами всего холдинга. Пятьдесят две картины, из которых штук 5, а то и больше – повторы, 1-2 – иностранные. Это копейки. Поэтому хочется, чтобы документальное кино, по крайней мере лучшее и достойнейшее, на экраны попадало.

– Из этих пятидесяти двух большая часть фильмов привязаны к каким-то конкретным датам?

– Есть фильмы, мы их между собой называем «датские». Есть важные даты для нашей страны, а мы все-таки работаем на федеральном телеканале и не можем проходить мимо заметных дат, национальных праздников и дней памяти. Есть юбилеи важных людей, которые мы тоже считаем нужным отобразить в нашей линейке. Но есть фильмы, совершенно с этим не связанные – про нашу страну, людей…

– А если говорить про соотношение?

– Процентов 20–25 – это фильмы, запланированные под юбилеи, даты, праздники.

– Если я правильно понял, фильм, который привязан к важной дате, в том случае когда канал в нем заинтересован, ставится в прайм. А для других фильмов какое время обычно отводят – ночное, утреннее, зависит ли от того, выходной или будний день?

– Если мы не говорим о спецпроекте, о прайм-тайме и специальных акциях, то наш слот – это воскресенье ночь. То есть с воскресенья на понедельник, после полуночи.

– А как рейтинги? Эти фильмы смотрят?

– Это, возможно, удивительно для обывателя, но смотрят довольно здорово. Рейтинги довольно высокие, нас все-таки смотрят. Тут надо иметь в виду, что документалисты – люди ночные, и «дневное смотрение» как феномен не предполагает просмотр документалистики. День суетлив, у него высокие темп, ритм, загруженность. Поэтому документалистику люди смотрят уже вечером, придя с работы, успокоившись, уложив детей, нарезав помидоры. Потому что совмещать это невозможно. Как только это начинает делаться под нарезку колбасы, начинаются все эти страшные истории, когда документалистику, как мне сказали, можно смотреть спиной. Некоторые здесь, на фестивале, это говорили, меня лично это приводило в ужас. Так что, может, и хорошо, что это происходит не днем. Хотя, наверное, все же поздновато, но увы.

– Я помню, как вас пугало слово «формат», когда о нем заговаривали на фестивале, но тем не менее телевидение ведь всегда – это определенный формат. Даже вы говорили про правило, когда фильм должен длиться 44 минуты. Какие еще есть требования к фильмам, чтобы они к вам попали? Какие темы наиболее перспективны?

– Я в ужасе от слова «формат», тут вы правы, а на фестивале я встретилась с ним по полной программе. Когда я людям говорю, что у нас нет формата, они приходят в ужас. Это такая степень свободы, к которой почему-то режиссеры документального кино не готовы. Они спрашивают: «Как нет?!» Ну, есть, конечно, но в том понимании, что у нас приветствуются короткие метры, 44 минуты. Как во всем мире, когда документалисты делают телеверсии. Не то что у нас есть какая-то цензура, когда надо переделывать свое кино. Хотя мы показываем и полтора часа, это все очень условно. Как сказала вчера Гугуева, понятие «формат» применимо только к довольно средней продукции. Если это

выходит на какой-то авторский уровень – все, к черту все форматы! Это попросту глупо – мерить художника форматами. Второе – есть закон РФ о СМИ. Это я к тому, что формат – дело телевидения, но никак не документального кино. Это дело телевидения как площадки, транслятора. Закон РФ исключает пропаганду негативных явлений, людей, посылов. И есть, конечно, понимание того, что мы не телеканал «Культура», и у нас есть реклама. Человек, который к нам приходит, должен понимать, что у нас есть такие условия, мы охотнее берем 44 минуты, но если это гениально, то возьмем и другой метраж. Там будет реклама, и если что-то в картине будет, например, сигарета в кадре, нам придется ее размыть, «заблюрить». Если будет мат – несмотря на то, что мы выходим поздно вечером, у нас есть дубли, но, в общем, это придется «запикивать» или перекрывать другим шумом. Вот и все. Весь остальной формат, о котором говорят режиссеры, спрашивая у меня, что им нужно сделать, чтобы к нам попасть, – это страшная для меня вещь. Это примерно как вопрос: «Как вам понравиться? Каким вы хотите меня видеть, я так и сделаю».

– То есть до таких требований, о которых вы рассказывали, не доходит, когда после первых 5 секунд обязательно должен пойти закадровый текст?

– Это страшно. Я больше вам скажу, первое, что наша команда сделала, когда пришла, не потому, что это какой-то принцип, и это будет только так и навсегда – но мы очень против закадра. Мы устали от закадрового текста, особенно когда читают наши любимые артисты, их очень много, как-то традиционно так сложилось. Мы против закадра как незыблемого чего-то. Если это текст авторский, то пожалуйста, но я сама закадру не очень верю. Мне кажется, что он насильно мне диктует, что мне чувствовать, что думать, еще и объясняет, почему я должна так думать. А если я так не думаю, значит, я идиот. Я больше верю тем людям, которые авторитеты для этого фильма, героям. Я больше верю, когда мне герой рассказывает в синхроне свою историю, чем какой-то дяденька зачем-то берет его функцию на себя.

– Это ваше личное восприятие или вы наблюдаете какую-то тенденцию среди коллег, что телевидение начинает к этому уходить?

– Это мое личное восприятие. И это не значит, что фильмы с закадровым текстом у нас не принимаются. Принимаются, просто я против того, чтобы закадровый текст открыто нес такую нарративную нагрузку в картине.

– Поскольку есть еще канал «Культура», с которым вы взаимодействуете, то какие фильмы вы, скорее всего, предложите им, а какие возьмете сами? Это что касается тем, героев, визуального исполнения и т.д.

– Телеканал «Культура» отбирает для себя документальные фильмы самостоятельно. От нас к ним могут попасть те фильмы, которые нам очень нравятся, но мы не можем их взять. У нас все-таки есть профильный канал, который занимается культурой, искусством, научно-популярным кино, и это «Культура». Конечно, мы не можем показывать все. Поэтому фильмы могут кочевать туда, или, например, на телеканал «Наука 2.0», для этого они и были созданы как профильные телеканалы.

– Но это какие фильмы? Какие-то узкоспециализированные?

– Да, это узкая специализация. Потому что если это фильм об искусстве как таковом, то это может быть интересно широкому кругу зрителей. Или о науке как таковой. А если это фильм об объяснении необходимости какого-то научного изобретения, это уже узкая специализация, и аудитория, подготовленная к этому, гораздо уже. Поэтому такой фильм отправляется туда, поскольку привычка смотреть кино утеряна у нас и мы намерены ее возвращать.

– Это как раз к разговору, который вчера здесь шел. Были две радикальные позиции: одни говорили: «Оставьте нам возможность авторского выражения, и подтягивайте зрителей к нашему уровню», а другие говорили: «Главное – рейтинг, нужно от него отталкиваться и снимать только то, что хочет видеть зритель». Вы к какой позиции ближе?

Или, может, удается найти какой-то баланс, чтобы дать возможность и авторам самовыражаться и чтобы зритель это смотрел?

– Понимаете, тут две совершенно разные структуры соревнуются между собой, по крайней мере в вашем вопросе. У телевидения одна функция, у документального кино – другая. У телевидения есть функция развлекать, оповещать (новостная), есть функция просветительская. Если она сейчас сведена к минимуму, как многие жалуются, то это нужно менять. Я тоже придерживаюсь мнения, что если есть возможность в телевизоре просвещать зрителей, я буду это делать. У документального кино нет функции развлекать. Не может быть. И нет функции оповещать. Потому что если это отражение времени, это все равно только отталкивание от какой-то определенной темы или человека, но все равно это что-то фундаментальное. Это не может быть просто фильм о человеке, он все равно затрагивает какую-то фундаментальную человеческую проблему, которая близка каждому зрителю. Иначе это не документальное кино. Оно все равно должно заставить задуматься, должно задать вопросы и оставить зрителя с этими вопросами либо поразмышлять вместе с ним. Иначе это не документальное кино, это любой другой жанр аудиовизуального искусства.

– А какой тут может быть выход, чтобы примирить эти две крайности? Может, как вы уже говорили ранее, искать для современного документального кино современных героев и современные способы выражения, оставляя при этом авторские находки?

– Поскольку я все-таки вижу очевидное несоответствие этой темы – влияние или сравнение телевидения и документального кино, я думаю, что вчера мы как-то ушли в вопросы времени, рассуждали, что надо быть современными, уходить в Интернет и так далее. Я считаю, что документальному кино нужно быть современным в том смысле, что нужно осваивать современный язык, нужно говорить о современных героях, учиться снимать современно и осваивать новый язык в техническом смысле тоже. Это не значит, что нужно сейчас срочно всем бежать, заливать свои фильмы на

Youtube и в этом секрет успеха. Нет, это просто поиск новых площадок и ничего больше, это техническая вещь. Еще, кстати, важно современное образование. Все-таки, кроме творческой составляющей, это все равно профессия, и нужно образование, и нужно учиться. Это ремесло, кроме всего прочего. Поэтому некоторые фильмы, извините, у молодежи уже никакого понимания не находят. Вчера парень зашел и сказал про фильм: «О, как круто снято!» Вот он остался, посмотрел, даже какой-то смысл увидел. Они не доживут до этого смысла, если с ними разговаривать языком телевидения семидесятых или даже телевидения сегодняшнего. Им это неинтересно. Они уже сами снимают круче и монтируют круче. Этот парень вчера представился и сказал, что занимается видеозаписью. Многие занимаются видеозаписью, это интересно, это очень простой способ коммуникации, поскольку 90% мы воспринимаем глазами, ушами. Это очень востребовано. Но это не кино, не надо путать. Так же как и телевидение – это не кино, это площадка. Поэтому так оглядываться на телевидение, чтобы быть готовым менять свой авторский взгляд, я считаю, преступно.

– Но это же означает и то, что классике документального кино на «Россию» не попасть? Здесь скорее стоит говорить о телеканале «Культура» и других профильных.

– Я думаю, да. Это специфика площадки, специфика нашего телеканала. Как документальное кино – это отражение современности, так и телеканал «Россия» – это отражение сегодняшней жизни. Даже если это исторические фильмы, это все равно современный взгляд на них. Просто старые исторические фильмы у нас идут крайне редко, я документальное кино имею в виду. Скорее это всегда историческое кино сегодняшними глазами, с сегодня открывающимися какими-то подробностями, архивами, с нашими современниками, историками. Это всегда отражение нашего времени. Неизвестное об известном, можно так сказать.

– При таком подходе любой современный фильм может попасть или что-то предпочтительнее? История, например, или политика, или спорт? Или таких предпочтений при отборе нет?

– Все, что вы перечислили, даже при моей уже работе на телеканале попадало в эфир. Были и исторические фильмы – много, спортивные – их немного, но они были. Тут скорее вопрос специализации и специфики. Необходимо быть интересным широкому кругу, не узким специалистам, быть понятным нашей большой аудитории, а она у нас действительно большая.

– А что касается рейтингов? Какие темы более востребованы у зрителей? Пару лет назад я анализировал по количеству просмотров те фильмы, которые были выложены на сайт «России», и оказалось, что наибольшим спросом у зрителей пользовался фильм про борт № 1. А в телеэфире?

– Еще полгода назад самым популярным был фильм про перевал Дятлова. Он тогда побил все рекорды, это такая документально-детективная история о том, что случилось на том перевале. Современное «закулисье» всегда интересно зрителю. Поэтому все, что касается близкого знакомства с жизнью наших политиков, особенно нашего президента, конечно, очень интересно. Как он там летает, к примеру, это такое ординарное любопытство зрителя. Исторические фильмы, особенно фильмы о спецоперациях нашей разведки, очень большой популярностью пользуются, потому что мы понимаем, что наш основной зритель – это 55+, это наш костяк. Им это интересно. Порой бывают и неожиданности, когда фильм возникает без даты, и бывают сюрпризы.

– Региональные студии, телекомпании, которые занимаются документальным кино, с ними идет какая-то работа или планируется? На фестивале их представители заявляли о том, что даже корреспонденты и операторы новостей порой снимают такое кино.

– Работа не ведется, и это мое упущение. Я не могла даже предположить, что региональные наши отделения занимаются производством документального кино. Потому что у нас этого нет, мы производим, насколько

я знаю, только новости. Даже программы у нас делаются по заказу. И фильмы у нас закупаются либо заказываются. Я не знала. Но мне это интересно. У нас такая огромная сеть, такая огромная страна, и ее надо показывать. И конечно, ее надо снимать на местах. Единственное меня волнует, что операторы новостные работают на документальном кино. Это какая-то путаница. Оператор документального кино – отдельная профессия, они не хуже и не лучше. Есть резьба по дереву, а есть ремонт шкафов. Это просто разные методы работы с изображением и съемкой.

– К слову о закупке и заказе – это два варианта, по которым вы работаете с авторами? Какой-то из них предпочтительнее?

– Есть еще третий, давайте сначала о нем. К нему мы постепенно приходим, это ко-продукция. Это разделение прав и сложение бюджетов. Это новый для нас вид деятельности, надеюсь, у нас получится. Это всегда вопрос переговоров. Если мы складываемся деньгами, то это вопрос величины частей и, соответственно, величины прав. Если мы складываемся тремя странами по 33%, у нас всех равные права и мы должны равно честно договориться, что мы обмениваемся материалом, допустим. Это значит, что каждый из нас получает адекватную часть материала. Мы можем весь материал скинуть всем или 50% материала скинуть другим странам, 50% забрать у них. Дальше вопрос переговоров, кто делает, к примеру, авторскую версию, которая потом гуляет по фестивалям, или у нас у каждого свои версии для фестивалей, но мы тогда делим территории – мы показываем фильм в Европе, американцы, если мы сотрудничаем с ними, в Северной и Южной Америке, а Китай забирает права на Азию. Это все вопрос переговоров. И да, если нам партнеры говорят, что нам, мол, неинтересно на этом материале делать комедию, мы хотим «научпоп» и не снимете ли вы нам «научпоп», а мы снимем вам тот жанр, который нужен вам. Мы отвечаем: «Да, окей» или «Нет, не окей» – это опять же вопрос переговоров. Сегодня возможно все.

Что же касается закупки и заказа. Закупка – это купля-продажа показов с техническим повтором. Вы приносите готовое аудиовизуальное произведение,

и мы покупаем его в готовом виде, платим однократно какую-то сумму и договариваемся, сколько показов мы можем сделать за эту сумму. Есть заказ производственный – это финансирование будущего производства картины с последующим показом в эфире. К нам приходит заявка со стороны производителей фильма, мы рассматриваем тему, героев, съемочную команду. И после того, как мы в ходе переписки узнаем, что это за команда, какой у нее опыт. Иногда, если это не первый наш опыт работы с этим производителем, мы понимаем, в каком направлении мыслит автор, кто режиссер. Если нет, мы просим дать пример операторских или монтажных работ. Потом встречаемся, смотрим друг другу в глаза, нам рассказывают идею. Мы соглашаемся или не соглашаемся, и идем подписывать бумаги. И дальше команда отправляется в полет.

Сотрудничество всегда очень разное, я почему против всяческого упоминания формата, потому что формат отношений всегда очень разный. Например, я на этом кинофестивале увидела такие работы, которые я очень хотела бы, чтобы они попали на наш телеканал. Мне уже нравится задумка, нравится операторская работа. Но я понимаю, что и это не гарантия ничего, потому что я не знаю, что будет в итоге смонтировано, потому что умение рассказать историю – это тоже важная вещь. Можно все, что угодно, задумать, можно даже прекрасно снять, но при этом наложить дикую музыку, или не дожить до конфликта, в драматургическом смысле. Поэтому мы продолжаем работу вплоть до самого эфира.

– Но не все авторы, наверное, охотно идут на то, чтобы что-то менять по требованию руководства телеканала?

– Нет, об этом мы договариваемся на берегу. Когда мы в первый раз встречаемся, если нас устраивает тема и производитель, если мы видим, что они честны перед нами, что тема интересная, то мы раскрываем перед ними все карты и сразу говорим: «Ребята, с нами просто не будет». Нам нужно качество, у нас не получится отмолчаться, а потом принести готовое, мы будем работать. Но это уже вопрос доверия. Я понимаю авторов, поскольку сама занимаюсь

производством документального кино. Непонятно, кто перед тобой сидит, будет какая-то цензура или нет. Особенно когда есть такие страшные примеры, как тот, что вчера рассказала девочка. Что у нее забрали материалы, и тут начинается какая-то странная манипуляция, начинают что-то монтировать вне ее намерений. И перед героем, которого она сняла… «Донецкая вратарница», кажется, фильм. Очень тонкая тема, на войне еще, война с Украиной, очень острая тема. И там героиня служит в храме, я понимаю, как сложно ей было разговаривать с ней и найти ее доверие. Повышенная ответственность автора перед героем тут. И после этого она как-то, видимо, по неопытности неправильно подписала договор, или не подписала вовсе, или не дай Бог взяла деньги, у нее забрали материал и собираются монтировать какую-то манипуляцию. Это страшно. Но это уже вопрос доверия.

– Вы упоминали, что с заказом работать немного легче, чем с закупкой, потому что вы лучше понимаете, что получите на выходе?

– Интересно вы сказали «лучше». Лучше – да, но не проще. Потому что с закупкой как, автор принес тебе картину, она тебя не устроила, ты говоришь «нет» – и все. Либо «да» – и тоже все. Либо иногда можно что-то доделать. В этом смысле легче. Но лучше или нет – не знаю. Мне нравится моя работа, я люблю работать с творческими людьми, и я стараюсь аккуратно с ними обращаться.

Приложение И. Интервью с директором ГТРК «Урал» Ириной Ивановной Щукиной

– Ирина Ивановна, как ГТРК «Урал» выстраивает свою программную политику в отношении документального кино?

– Задача перед нами стоит следующая. Времена, когда СГТРК была дочерним предприятием… Что такое дочернее предприятие? Это независимое юридическое лицо. У нас была своя редакция, которая снимала и телевизионные фильмы, и детские. Ты, наверное, не застал это время, это девяностые, начало двухтысячных. С 2006 года мы выполняем госзаказ, а его

составляющая – только информационный контент. Поэтому сегодня снимать телефильмы, даже спецпроекты для нас очень накладно, мы этим не занимаемся. В редких случаях нам самим этого хочется.

– А эфирная сетка построена так, что там даже нет возможности?..

– Да, только под информационный контент. Сам работаешь не первый год, информационный контент, эфирная сетка… У всех филиалов корпорации раз в неделю есть один тематический час. Пятьдесят пять минут эфирного времени, чтобы мы с вами могли немного творить. Но в связи с тем, что бюджетные средства, вообще средства ВГТРК на то, чтобы мы творили, не выделяются… Если ты в курсе, мы можем производить какие-то коммерческие программы, но никак не фильм, потому что это дорогое удовольствие. У нас есть «Стройплощадка» – это под целевую аудиторию и под определенного клиента, определенного застройщика. Все остальное – интервью, и мы в этом тематическом часе отрабатываем госконтракт. Министры, мэры и тому подобное.

– А когда делаем спецрепортажи, у нас тоже есть определенные ограничения по выразительным средствам – музыке и т.д.?

– Конечно, есть. И чтобы поставить спецрепортаж, это более расширенный информационный контент, мы это готовим больше для себя, чтобы поучаствовать в фестивалях, их очень много в России. ТЭФИ я не беру за основу, там задачи поставлены совершенно другие. Там если мы выставляемся, то мы выставляем в большей степени весь эфирный информационный блок. А так, чтобы поучаствовать в общероссийских фестивалях… Кстати, берем и призы.

– А Олег Ракович, у него ведь получается с документальным кино?

– Да, им, кстати, и была создана эта служба – у меня его тогда не было, некое структурное подразделение, отдел спецпроектов. Я пригласила возглавить эту службу, это маленький отдел. При создании новой дополнительной структуры любой руководитель подразумевает одно – чтобы эта структура была на полной самоокупаемости. Мы выполняем госзаказ,

информируем население о событиях в Свердловской области. Все, точка. Что касается других моментов, это уже, конечно, должно быть на самоокупаемости. Он как раз этим и занимается – «Стройплощадка», какие-то разовые. Кстати, мы сейчас перешли на некий другой уровень. Вообще, чтобы разместить некий контент на нашем телевидении, я имею в виду государственное телевидение, для заказчика это дорогое удовольствие. Минута эфирного времени, если взять себестоимость продукта, она очень дорогая. И мы переходим потихоньку к производству таких корпоративных фильмов, и как раз у нас, в нашей структуре, отдел спецпроектов занимается и такими вещами. В течение года это 4–5 фильмов, к каким-то юбилейным датам предприятий. Не для просмотра, трансляции на Свердловскую область. Этим тоже занимается ГТРК «Урал».

– Я так понимаю, это свойственно всем ГТРК по всей России?

– Я думаю, да. В общем и целом, мы, как братья и сестры, не просто единокровные, а сиамские. Знаешь, есть такая формулировка. У нас единая сетка у всех, единое количество эфирного времени у всех. У нас единственная удивительная разница знаешь в чем? Есть у нас в УрФО так называемая «матрешка» – Тюменская область как регион является единой, но есть ХМАО, ЯНАО и собственно Тюменская область. И у них сетка вещания немного другая. И, насколько я помню, сколько-то эфирного времени им дополнительно выделяется нашей корпорацией для того, чтобы они могли вещать на языке того региона, который они представляют. Точного количества эфирного времени я не знаю. Мы единственные, я имею в виду ВГТРК в целом, кто сохранил это еще с советских времен.

– Меня удивило, что у них есть врезки на «России-К».

– Врезки на «Культуре» – это вообще история простая. Надо вернуться в прошлое. Когда у нас вещание было еще аналоговое, даже не кабельное, для того чтобы аналог появился, надо было разработать частоты. Есть регионы «богатые», как я их называю. Я это время в девяностых еще застала. Я сюда пришла в 2001 году и была очень огорчена, что у нас, как у СМИ, всего одна частота, на которой нам было позволено вещать и врезаться в «Россию-1». У

наших коллег у многих было 3–4 частоты, поэтому они могли себе позволить делать врезки и на «России-24», и на «России-К». К сожалению, так случилось, что… Ничего не хочу сказать про прежнее руководство, но были эти частоты. Изначально у каждой государственной телерадиовещательной компании было по 2–3 частоты. Но в девяностых было принято решение, одна частота была отдана областному телевидению при губернаторе Росселе, и одну частоту выкупил Мишин, 51-й канал тогда был. И мы остались такие бедненькие. Кто-то сохранил, и правильно сделал. Тогда же никто не думал, что когда-то появится такой замечательный информационный канал, как РИК. Сейчас это «Россия-24», а тогда был РИК – Российский информационный канал. И все, кто сохранили частоты, понятно, сразу на эти частоты пошло вещание РИКа. У нас такой возможности не было. Наверное, ты помнишь, АТН заключили лицензионный договор, у УГМК есть частота АТН, и «Россия-24» вынуждена была зайти эфирно в город Екатеринбург благодаря УГМК, вещателю АТН.

– Сейчас у документального кино нет перспективы?

– Я думаю, они все же есть. Хотя все разговоры о том, что телевидение уже никому не интересно, что все скоро уйдут в Интернет… Ну как может быть неинтересно телевидение? Если мы зайдем на Youtube, практически половина видео, которое там выложено, делают телевизионщики. Все равно, сначала это все пройдет на телеканале, потом появляется на Youtube – может быть, порезанное, еще как-то, но львиная доля все же – телевизионный контент. Если хочешь мое мнение – мы уже годами заточены на совершенно другой продукт, и перестроиться сложно. Снять хороший телевизионный фильм – это совершенно другое видение, начиная с операторской работы, потому что камера – это главное, мне кажется, как бы ни спродюсировали, как бы журналисты или редакторы ни написали текст, сейчас, к сожалению, и операторских работ хороших очень мало. Посмотрим. Сейчас я могу точно сказать, что этим должны заниматься киностудии в большей степени. Не знаю, чем занимается наша доблестная и великая Свердловская киностудия. То, что

снимал и снимает периодически Ракович, – это все равно в меньшей степени телевизионные фильмы.

– А если бы Москва давала время? Допустим, киностудия снимает, но вы показываете фильмы зрителям?

– Конечно. Я думаю, это очень интересно.

Приложение К. Интервью с корреспондентом программы «Вести-Регион-Тюмень», автором документальных фильмов Юлией Марковой

– Юлия, расскажите, какие документальные фильмы вы сняли будучи сотрудником ГТРК «Регион-Тюмень»?

– Мне удалось поработать в двух филиалах системы ВГТРК (ГТРК «Горный Алтай» и ГТРК «Регион-Тюмень»). Оба филиала занимаются съемками документального кино. Отправляют сотрудников на обучение по режиссуре документалистики. Постоянно производят телевизионный документальный продукт и участвуют в конкурсах документального кино. В Тюмени занимаются этим, конечно, плотнее. «Плодовитость» «Регион-Тюмень» по части документальных фильмов нередко становится объектом шуток. Тем не менее этот многолетний, стабильный творческий пласт, пожалуй, сформировал своеобразную идентичность, отличие тюменского филиала от других. Для бывшего директора телекомпании Анатолия Омельчука, благодаря которому документальное кино и процветало на телекомпании долгие годы, это, безусловно, гордость и визитная карточка (которую он не забывал каждый раз предъявлять при презентации «Регион-Тюмень»). Сам Омельчук – автор множества документальных картин (их точно более сотни, конкретную цифру затрудняюсь назвать). Он главный инициатор, вдохновитель, подвижник практически всех работ. И теперь, с его уходом, о будущем документального кино на «Регион-Тюмень» говорить мне трудно, я не знаю, есть ли оно вообще.

– А о чем и кого, как правило, снимают тюменские документалисты?

– Создание документального кино на региональном телевидении, конечно, имеет массу особенностей. Вот несколько проектов, над которыми довелось работать мне: о сибирских старообрядцах «Крещенные огнем», о первом сибирском нефтепроводе «Шаим-Тюмень: трасса мужества», о легендарном советском буровике Геннадии Лёвине «Бурение как искусство», о священном озере ханты «Нумто – чистая нефть». Во всех случаях автор идеи – Анатолий Омельчук. Практически всегда тематика фильмов (не только моих) – Сибирь и все, что с ней связано. Иногда поводом к съемкам могла служить какая-нибудь мелочь, казалось бы, незначительный случай: известный человек был проездом в Тюмени, когда-то что-то сказал о Тюмени, где-то упомянул, или, не дай Бог, в Тюмени родился – этого было достаточно, чтобы мы «расчехляли» камеры. В этом плане директор очень ревностно следил за этими связующими нитями и при первой возможности старался выводить эту связь на экран. Так случилось, например, с фильмом про старообрядцев. Когда мы с Омельчуком познакомились, я рассказала, что родом из деревни староверов. Снять фильм о раскольниках он давно мечтал. И жадно вцепился тогда в такую реальную возможность.

– Сколько времени уходит на подготовку одного фильма?

– На подготовку фильма в среднем давалось месяца четыре. На сценарий – месяц. На первом этапе формировалась команда. Давали режиссера (на «Регион-Тюмень» это режиссеры тематики, те, что не занимаются новостями, их работа – программы, проекты, фильмы). Определяли оператора (одного-двух) – из новостных операторов. Звукорежиссер, художник компьютерной графики тоже включаются в команду.

Собираешь материал, ищешь героев, думаешь над локациями, пишешь сценарий. Параллельно обсуждаешь работу с режиссером, советуешься, придумываешь. Ни режиссера, ни тебя, конечно, в это время никто не освобождает от основной, текущей работы (у меня – в новостях, у режиссера – плановые программы и т.д.).

Когда сценарий утвержден редактором отдела культуры, начинаются съемки. Тут уже ты имеешь некий «иммунитет» и заказываешь камеру, своего оператора, режиссера, когда тебе нужно и на сколько нужно. Как правило, на съемки уходит недели две (не подряд, конечно, разные обстоятельства бывают, растягивается время). В перерывах успеваешь снимать новости, потому что если заниматься одним только фильмом, выработка будет маленькая. В съемках никаких ограничений, фантазии – полный зеленый. Хочешь – привлекай актеров, хочешь – включай в работу графику, анимацию, рисуй песком, разверни театр теней. В командировках тоже не отказывали. За героем-буровиком я летала в Москву и на Север. Со старообрядцами мы ездили по лесам, полузаброшенным деревням.

Далее – монтаж, длится неделю в среднем. В оформлении – графическом и звуковом – тоже никаких ограничений. Тут вообще никакой привязки к новостям быть не может. Когда мы делаем кино, мы вообще не ориентируемся на новости. Свои заставки, свои титры, естественно.

– А в какие слоты попадают документальные фильмы «Регион-Тюмени»?

– Выходили документальные фильмы на «России-1», «России-24» и «Культуре» (говорю «выходили», потому что не знаю, как теперь будет). В разное время. Бывало, и в 7:30 утра ставили, бывало, и в 19:00. Иногда с повторами – два дня подряд, например, показывали.

– Трудно все это совмещать с новостями?

– Вообще, когда тебе давалась тема, поначалу всегда было трудно. Потому что понимаешь: опять совмещать с новостями, опять писать сценарий в отгулах, опять решать кучу организационных вопросов (потому что корреспондент тут, конечно, и автор, и режиссер порой сам себе, и координатор, и продюсер, и все на свете). Но потом ты включаешься, и вот этот карт-бланш своеобразный – снимай что хочешь – приносит эйфорию.

Профессиональный уровень и качество работ, конечно, страдают. Оттого что сценарий пишет не сценарист, оттого что режиссеров толковых мало,

оттого что мы не можем, например, снимая портрет, быть с героем 24 часа в сутки, а делаем многое на бегу (наблюдение тут вообще невозможно), оттого что там, где надо бы 2–3 камеры, у тебя одна и многое другое.

Но иногда получаются очень достойные работы, которые сметают награды всероссийских фестивалей и которые еще долго помнят. Кстати, о фестивалях. «Регион-Тюмень» – автор нескольких фестивалей документального кино. В частности, «Человек и вера», который теперь кочует по городам, придуман нами. «Россия doc. кино», «Православие и СМИ» – тоже наши фестивали. Поэтому я, скорее, за региональную документалистику. Зачастую неловкую, неуклюжую, сделанную на коленке. Я считаю, «документалки» региональным телекомпаниям нужны, и наоборот, множеству еще не раскрытых тем нужно региональное телевидение. Потому что регионалы – это свои, это ученые, которые ведут раскопки на своей территории, это связь и понимание, это нельзя утрачивать. Я уверена на 99%, что, кроме меня, моих староверов никто бы не снял. Даже меня, которую знают с детства, они не везде пустили, не до всего позволили дотронуться. Если бы не наш фильм – их никто никогда не увидел бы и не узнал о них.

– А что, на ваш взгляд, нужно, чтобы развивать документальное кино в регионах?

– Нужны режиссеры. Их очень не хватает. Зачастую они просто режиссеры монтажа. А вот настоящая режиссура сделала бы чудеса с тем материалом, который находят региональные журналисты. Нужна грамотная работа над звуком. Как правило, на площадке оператор работает со звуком сам, а звукорежиссер только «чистит» его на монтаже. Часто бывают неприятные моменты, связанные со звуком. И нужно полное погружение, конечно. Работа в новостях выбивает тебя из колеи, многозадачность сводит с ума. Но тут я не знаю, возможно ли на региональном ТВ развести эти дела. По-хорошему необходима редакция документального кино. У нас им занималась редакция культуры, и это направление не было первоочередным.

Приложение Л. Интервью с корреспондентом ГТРК «Урал», автором документального фильма «Красная зона» Екатериной Журавлевой

– Откуда появилась идея взглянуть на пандемию именно с психологической точки зрения?

– Она пришла после того, как мой друг, главный герой фильма, пережил очень жесткие последствия эмоционального влияния ковида. Я начала копать эту тему и обнаружила, что действительно 40 процентов испытывают депрессию. Я подумала, что мало кто смотрит на пандемию именно с этой точки зрения, тем более это была годовщина локдауна, прошел только первый год, тема была еще мало исследована, все боялись смертей, заражений, и никто не думал про то, что вторая и третья волна придут уже в другом виде и, грубо говоря, вторая волна будет уже депрессивная. С этого мы и начали, и у врачей мы спрашивали только про эмоциональное их состояние. Хотя они не болели, мы упор делали на это, потому что пандемия проходит, а жить нужно. И жить нужно со своими нервами, и как их сохранить?

– Было ли в то время что-то подобное на других региональных/федеральных телеканалах? Ощущала ли себя в какой-то степени первопроходцем в этой теме?

– Нет, другого такого ни на федеральных, ни на региональных каналах не было. Сейчас про это активно говорят, тогда мы как раз и с Университетом Миннесоты связывались, и они тоже только начинали исследовать эту тему. Повторюсь, тогда люди думали о том, как бы не умереть, и не думали о том, чтобы будет дальше. Это сейчас мы уже выходим из пандемии, о психологическом здоровье заботятся, и в платных, и в государственных клиниках появились курсы реабилитации. Но тогда нет, тогда об этом мало кто задумывался.

– Насколько тяжелой оказалась эта тема? Были ли сложности с поиском героев или какие-то иные?

– Тема оказалась сложной, потому что была страшной. Представь, сорок процентов испытывают депрессию. И не просто «ой, мне грустно», а депрессию

клиническую. Когда ты болеешь, когда занимаешься саморазрушением, не можешь ходить, когда у тебя мозг начинает работать по-другому. Самое страшное, что задет мозг, и не столько даже депрессия, сколько то, что ты хуже думаешь, хуже воспринимаешь информацию, хуже говоришь. Такая маленькая деменция. С этой точки зрения страшно было заболеть. И тяжело было разговаривать с главным героем, вытаскивать это из него. Потому что я понимала, что для него это тяжелая тема, ему тяжело об этом говорить. И мы, кстати, записали два больших интервью. Первый раз когда мы встретились, мы также записали анонимно, но тогда он мне ничего не рассказал ни про вещества, ни про долги, ни про кредиты, ни про что такое. Да, он рассказал, что было тяжко, было плохо, рассказал про депрессию, но к чему она его привела, он в первый раз на камеру не рассказал. Мы с ним повстречались, записали полуторачасовое интервью. После этого мы с ним общались, я у него спрашивала, что можно ставить, что нельзя, и после этого он согласился на второе интервью, где рассказал все откровенно. Потому что подумал, что это может помочь кому-то еще не попасть в эту ситуацию.

– Сколько времени заняла работа?

– Все это мы сделали очень быстро, в границах полутора месяцев. Монтировали очень быстро. В условиях телевидения тебе никто не даст долго работать.

– Почему решила отказаться от закадрового текста?

– Потому что герои – непосредственные участники событий, они прекрасно справились без меня, и фокус внимания был на них. Там были два врача и два человека, которые переболели. Все герои были очень характерные, каждый по-своему интересен, поэтому я подумала, что мой голос будет лишним, они сами за себя хорошо говорили

– Для чего ввела элементы мультипликации?

– Я ввела их для того, чтобы разрядить обстановку. Потому что все эти смерти, эти ужасные факты, цифры, картонные гробы… Во-вторых, это такая отсылка к внутреннему миру, потому что они появляются в те моменты, когда

главный герой говорит о рефлексии. Это немножко отражение, что все хорошо, и что-то хорошее светлое остается, несмотря на то что все, казалось бы, рушится.

– Было ли что-то, что не удалось включить в итоговый вариант? Какие-то аспекты темы, герои, которых не удалось уговорить или снять?

– Нет, мне удалось включить всех, кого я хотела. Во всяком случае в большой, получасовой, так сказать, финальный, «фестивальный» вариант. Мне очень понравился Кексин, который говорил про эти нелегальные вечеринки и почему они настолько были нужны людям.

– Спустя год ты бы сделала что-то по-другому? Или, может, чем-то дополнила бы?

– Я не пересматривала этот фильм, и, может, это прозвучит самоуверенно, но мне кажется, что мы с командой задачу выполнили. Думаю, что нет. Может, только технические моменты мультипликации, мы с аниматором работали в суперсжатые сроки, она еще училась и, естественно, это все было без бюджета, на голом энтузиазме. Мы резали все эти мультики и снимали у нас в буфете на телеканале. Так что, может, сделала бы более интересную анимацию, более продуманную, более длительную. А так, мне кажется, нет.