

ГАЯНЭ ПАШАЯН

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕЛЕФИЛЬМ:
АВТОРСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА ИЛИ КИНОИСКУССТВО?

Прежде чем высказать нашу точку зрения на специфические особенности документального телевизионного фильма сегодня, обратимся к истории вопроса, вспомним мнения работников кино и телевидения, в разное время горячо и страстно споривших о том, что же такое, собственно, телевизионный документальный фильм и в чем его специфика.

Отмечая, что “телефильм как разновидность эфирного ТВ очень близок к формам прямых передач, хотя и использует кинематографический способ как средство создания произведения”, Р.Н.Ильин справедливо делает вывод о двух отчетливо видимых направлениях развития документального телевизионного фильма: монтажный фильм и фильм-исследование, фильм-наблюдение, берущее на вооружение методы прямого ТВ. “Естественно, что тематику, которую легко воплотить на телеэкране прямым, эфирным методом, нет смысла превращать в телевизионный фильм, - пишет он. - Важная, существенная тема... - вот мотив обращения к использованию формы телефильма” [4, с. 38].

Для нашей работы мы считаем необходимым определить, к какому жанру относится документальный фильм: журналистике или искусству. Этот вопрос является причиной столкновения различных точек зрения, мнений и подходов специалистов как в области журналистики, так и кинематографа, но до сих пор нет общепризнанных критериев для сближения противоположных позиций.

Например, Павел Печенкин - президент международного кинофестиваля «Флаэртиана», считает что “кино вообще и документальное кино в частности, - это искусство”[13]. Он не рассматривает вопрос о том, является ли документальное кино публицистикой или жанром журналистики.

А вот как относится к данной проблеме Виталий МАНСКИЙ, режиссер-документалист, директор студии РТР “Реальное кино”: “Современное документальное кино без телевидения немыслимо. Да в сущности, обыватель и не видит особой разницы между журналистскими репортажами и документалистикой: та же проблематика, те же темы и идеи. Режиссеры вынуждены принимать это как данность, ведь в кинотеатр зритель за документальным кино не пойдет. Однако игровое и неигровое кино - это искусство со своими художественными образами и неповто-

римой эстетикой, чего нет и не может быть в журналистике. Единственный выход - популяризировать этот жанр посредством все того же телевидения.... Будущее документального кино невозможно без телевидения, но это не означает, что будущее документального кино – за телевидением” [8].

По мнению же известного узбекского кинорежиссера Шухрата Махмудова, “документальное кино - это, прежде всего, художественное произведение, неигровое произведение искусства, рассказ, сделанный на документальном материале, и не нужно путать его с журналистикой или публицистикой” [12].

В данной работе акцентируется внимание на тех особенностях документального фильма, которые позволяют отнести его к журналистскому жанру.

Что такое жанр? Из определений со школьных лет в памяти всплывает: “устойчивая форма”. Форма чего? В самом общем смысле - форма отражения действительности. В журналистской практике закрепляется более простое, конкретное - “форма журналистского произведения”.

Жанры журналистики отличаются от литературных достоверностью, адресностью фактов. Основой всех журналистских произведений является факт. Факт - это свершившееся событие. Факты являются основой информации. Факт обладает следующими свойствами: достоверностью, свежестью, правдивостью, общественной значимостью, он не должен быть банальным. Из фактов komponуется информация. Факт для журналистики так же важен, как человек для анатомии. Без фактов журналистика неммыслима. Различные способы освещения фактов и приводят к созданию разных жанров.

Рассмотрим, как подается факт в художественно-публицистических произведениях. Художественно-публицистические жанры отличаются от других тем, что в них присутствуют художественность и публицистичность. Если художественность - это образное отображение действительности, моделирование ситуации или действительно происшедших или придуманных событий, то публицистичность выражается, прежде всего, в присутствии документальности, в пафосе и тенденциозности повествования, в допустимости только домысла, но не вымысла. Публицистика существует в разных формах: словесной (письменной и устной), графически-изобразительной (плакат, карикатура), фото- и кинемато - (видео) графической (документальное кино и телевидение), театрально-драматической и др. Основополагающие признаки здесь - актуальность тематики и масштаб осмысления конкретных проблем и событий окружающего мира.

Конкретный, документальный факт в этих жанрах как бы отходит на задний план, уступая место впечатлению автора от факта, его оценке, авторской мысли. Сам факт типизируется, дается его образная трактовка. К

художественно-публицистическим жанрам в журналистике относятся: очерк, зарисовка, эссе, политический портрет. В рамках этого жанра можно рассматривать и документальный рассказ, и документальный телевизионный фильм. Остановимся на понятиях.

Публицистика (от лат. *publicus* – общественный, народный) – род произведений, посвященных актуальным проблемам и событиям текущей жизни; публицистичность выражается, прежде всего, в присутствии **документальности**.

Документальный фильм является основной формой существования жанра документального (**неигрового**) кино. **Документальным** называется фильм, в основу которого легли съемки подлинных событий и лиц. Реконструкции подлинных событий не относятся к документальному кино. Темой для документальных фильмов чаще всего становятся интересные события, культурные явления, научные факты и гипотезы, а также знаменитые персоны и сообщества.

Телефильм – фильм, созданный специально для демонстрации по сети телевизионного вещания. Фильм, созданный для телевидения, рассчитан на неоднократный показ в ряду других передач, но также с учетом всего контекста телевизионной программы, ситуации и условий ее восприятия.

И документальное кино, и публицистика занимаются тем, что так или иначе истолковывают и отражают жизненные события, факты, но документальная публицистика – это идейно-эмоциональное истолкование жизни. Что же касается задач документального кино, то это, в первую очередь, образно-эмоциональная интерпретация действительности. Вместе с тем, оно раскрывает нам мироощущение автора, его точку зрения на вещи, приметы его личности.

Объект документальной публицистики – реально совершающееся событие, в той или иной интерпретации авторов. В документальном кино событие стоит на втором месте, на первом – человек, герой или герои фильма. В принципе, в документальном фильме события как такового может не быть вообще. Главным героем публицистики является мысль, дополненная образностью. Высшая цель публицистики – это умение видеть самое значительное в жизни, делать правильные выводы и обобщения, привлечь внимание читателя.

В свою очередь, документальное кино тоже может быть разных видов: событийная хроника, кинолетопись, кинофиксация для специальных целей (научные съемки, милицейские протоколы, видеонаблюдение), авторская журналистика, наконец – искусство. Последние два вида, в свою очередь, подразделяются на многие жанры: кинорепортаж, киноочерк, киноисследование, социальная кинопублицистика, кинодневник, кинопуте-

шествие, фильм-портрет...Исчерпать все возможности документальных жанров невозможно: они мутируют, видоизменяются, то и дело возникают новые, экспериментальные – на стыке игрового и неигрового кино или различных жанров кино документального, или при скрещивании жанров кинематографических с журналистскими, литературными и музыкальными.

В экранном искусстве документалистика строится на съемках подлинных событий. Однако кинодокументы сами по себе, как бы ни были уникальны съемки и отображаемые события, требуют определенных ухищрений для придания им зрелищности и эффекта достоверности: монтажа, микширования, комментария и сочетания жанров для создания драматургической композиции. В теории известны несколько разветвленных и переплетающихся направлений кинодокументалистики. Первой теоретическое обоснование получила идея киноправды Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана) в трудах самого автора, проповедовавшего «жизнь врасплох» на экране при отсутствии сценария и монтажа. Как ее альтернатива позже возникает так называемая авторская документалистика Артура Пелешяна (например, фильм «Мы»), использовавшего ассоциативный монтаж (например, толпы и волн как эстетически сходных видов самоорганизации). В современной форме документальное кино как правило использует реального человека (документального героя), сюжет его строится на фактическом материале. Цель документального кино – дать образное представление о людях, показать их в действии, раскрыть существо того или иного жизненного явления. Документальное кино позволяет нам заглянуть в мир, в котором мы еще не бывали.

После фильмов Вертова впервые стал очевиден факт: документальное кино еще не говорит правды лишь оттого, что берет материал из реальной жизни. Для правды этого недостаточно. “В сущности, все, что я сделал в кино, прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей “живого человека”, - писал Дзига Вертов в своих итоговых размышлениях, опубликованных посмертно. – Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор - режиссер фильма” [1, с. 160].

В лентах Вертова впервые в документальном кино появились в титрах слова “режиссер” вместо “инструктор”. “Вертов перевернул само понятие – хроника. Была хроника, стало искусство. Режиссер положил начало всем основным направлениям съемки” [7, с.107].

Рост телевизионного документального фильма оказался невиданно бурным: он определяется потребностями телевидения. Появившись на свет, телефильм автоматически попал в “меньшие братья большого кино”.

“Я всегда считаю, что между кинофильмом и телефильмом нет никакой разницы, а она все-таки есть, определенно есть”, - эти слова принадлежат известному режиссеру Марлену Хуциеву. Показ человека

крупным планом, личности в контексте времени, контакт с этой личностью таит в себе огромные публицистические возможности.

Основным материалом документальной публицистики является репортажный кадр. По способу съемки документальное изображение может быть двух родов. Оно может стать результатом сознательно направленной автором съемки: автор снимает объект так, как он хочет показать его зрителям в соответствии с собственным о нем представлением. Этот род документального изображения обычно называют интерпретаторским. Но существует и другая возможность документальной съемки: в ее процессе факт не интерпретируется автором сознательно. Такого рода съемки принято считать репортажными. Камера, как бы авторы не вмешивались в ход ее работы, прежде всего видит, а потом отражает. Причем видит в зависимости от выбранного заранее набора технических и визуальных характеристик: свойства оптики, освещенность, угол съемки и т.п. Один и тот же объект, снятый репортажно двумя разными камерами, предстанет перед зрителями в двух различных экранных представлениях. Камера всегда субъективна. Результатом любой, казалось бы, самой объективной репортажной съемки является не "жизнь как она есть", а "жизнь, какой ее увидела камера". Но бытует мнение, что журналисты часто стараются привлекать внимание зрителей к себе и именно из-за этого приглашенные к камере люди показываются ординарно, их духовный мир кажется нераскрытым.

У журналистов, все-таки, собственные законы, у документального кинематографа – тоже. И вот комментатор, репортер, имеющий свое лицо, обладая своей манерой, приходит в телефильм, становится действующим лицом. Журналист оперирует словами, доказательность его мысли, образность его публицистики идет от слова, экран же требует образности зрительной. Как совместить эти две стихии? Целостность, единство телевизионного фильма с экранным журналистским участием - их вызвала к жизни практика.

Мне кажется, как и в журналистике, в документальном кино существуют жанры, стили. Например, есть жанр наблюдения, когда снимается некая композиция для наблюдения за событием. Такой жанр форматен для канала Культура, например, и предназначен для интеллектуальной аудитории. Другой жанр - репортажный, когда закадровый голос упорно комментирует происходящее на экране, чтобы зритель не мог ошибиться в своем мнении об увиденном, либо не пытался себя утруждать в размышлениях, а получал готовый к употреблению продукт, который не надо исследовать. Этот жанр - самый массовый. Таким образом, ответ на вопрос "смотреть или не смотреть" - риторический. Главное - сделать правильный выбор...

На телевизионное неигровое кино журналистика влияет сильнее: например, в нем больше закадровых пояснений и титров, поскольку считается, что зрителю все должно быть понятно. Режиссеры-кинодокументалисты, не скованные телевидением, оставляют большую свободу восприятия своих фильмов, и это предполагает более интенсивную внутреннюю работу со стороны зрителя. И тот, и другой подход имеют право на существование. Между зрителем и реальностью – только один посредник – журналист, который исследует избранную проблему, приглашает к микрофону различных людей, сопоставляет их высказывания. Мы с интересом следим за ходом авторских рассуждений, поиском истины. И ничто не мешает этому непосредственному вторжению в жизнь. “И нигде авторская концепция, авторская логика, авторское видение не приносится в жертву удачно найденному монтажному сопоставлению...” [6, с.63].

“Жанры телевизионной публицистики, в которых основным изобразительно-выразительным средством выступает слово, живая человеческая речь, а формой существования – диалог (общение), имеют особое значение для телевидения, поскольку коммуникативный процесс, выраженный преимущественно речью с дополнением мимики и пантомимики, представляет собой одну из основ телевидения как социальной системы, напрямую соответствуя природе экрана” [9].

Исследовать телевизионный фильм, как и всякое явление общественной жизни и искусства, следует, очевидно, не в статике, а в динамике становления, в процессе его внутренней конфликтности, борьбы противоположностей. Такими основными противоположностями являются два понятия: “Телевидение” и “Фильм”. ТВ предполагает прямую передачу, реальное время, непосредственное воспроизведение жизни, доказательность, мгновенность авторской реакции, спонтанность событий и т. д. С понятием “фильм” связано представление о режиссуре, монтаже, изобразительно-выразительных возможностях киноязыка. По своей сути телефильм включает арсенал изобразительных возможностей кинематографа и арсенал изобразительных возможностей эфирного ТВ. На стыке этих явлений рождается новое художественное качество – телевизионный документальный фильм.

Телефильм - искусство синергетическое. Оно соединило в себе законы литературы, живописи, музыки... Практика кино обратилась к законам искусства, черпала опыт в литературе, журналистике. Киносценарий – особая форма литературы, со своей спецификой. В отличие от чисто литературного произведения, представляющего конечный результат авторского труда, с него только начинается работа над фильмом. И в этой работе прослеживается синергетический подход: совместная работа сценариста, режиссера, звукооператора, продюсера и т.д.

Социальная значимость телефильма, его огромное место в жизни общества диктуют необходимость уже сегодня заняться теоретическим исследованием его художественной природы. Эти проблемы находятся в центре внимания диссертаций, касающихся проблем эстетики, философии, социологии телевидения как нового вида искусства, затрагивающих вопросы жанровой специфики видов экранного и эфирного телевидения.

Телевизионному фильму личность автора – публициста нужна ничуть ни меньше, чем любая другая, будет ли автор на экране, или мы ощутим за экраном его живое и необходимое присутствие. И в документальном телефильме на передний план стал выходить репортер, комментатор, интервьюер. Другими словами, телевизионный журналист. Речь идет о фильмах, в которых репортер, комментатор, интервьюер работает на экране в непосредственном контакте со зрителями и героями фильма.

Разные люди в одном и том же событии видят разное. “Чисто журналистский” фильм требует режиссерской работы. Монтаж не перестает быть монтажом. И здесь правомерно говорить о том, что монтаж – это способ доказательства авторской точки зрения. Таким образом, современный телевизионный документальный фильм представляет собой синтез журналистики и искусства. И при этом все строго подчинено выявлению авторской мысли. Сам автор остается за кадром, разговаривая со зрителем языком монтажа. Знакомство с ним – опосредованное, через выбор героя интервью, авторское отношение к нему. Все не скажешь словами, и в фильме звучит музыка.

“Авторы предполагают, что сам материал может оказаться красноречивее его трактовки. Камеры протоколируют, констатируют факты. Скрыта не камера - скрыто авторское присутствие. Вывод предоставляется сделать зрителю” [5, с.37].

Для одних документалистов непосредственный диалог со зрителями, авторский комментарий представляется едва ли не определяющим элементом картины. Другие, напротив, предпочитают уступать место фактам, “которые сами говорят за себя”.

“В наших фильмах, - утверждают Р. Ликок и Р. Дрю, - логическая основа – в самом изображении и звуке. Если фильм идет полчаса, а комментарий звучит лишь 2 минуты, то фильм хорош... Мы мечтаем создать такие фильмы, где вообще не будет необходимость в дикторе” [2, с.69].

На международном симпозиуме “Прямое ТВ и телефильм” в Репине польский режиссер Анджей Бжозовский категорично высказался: “Микрофон появляется в кадре, чтобы доказать правду происходящего, доказать, что фильм – телевизионный. Форма ликвидирует драматургию и значимость показанного. Репортер становится героем события. Это опасно!” Но с этим мнением нельзя согласиться полностью. Форма ради формы

(журналист с микрофоном), может и опасна... Но разве не ход мысли журналиста – исследователя, репортерские вопросы создают драматургию в телевизионном фильме?

Телефильм – очень определенный жанр. Чем же отличается документальное кино от телевизионной документальной продукции? Это два разных формата, разные ветви искусства. На телевидении автор обязан быть объективным, он подчиняется законам журналистики. Он должен подать все точки зрения, которые существуют, а не собственную оценку. В документальном кино интересен авторский, личностный подход. Если в документальном кино автор не выразил свое отношение, то это уже не интересно. На телевидении наоборот: если ты выразил свое мнение – это не принимается, потому что телевидение – для широких масс. Авторское кино доверяют автору. А телевидение – оно для всех (даже для неподготовленного зрителя). Ему надо давать основы того, что ты представляешь. В основном вербальным языком. Именно поэтому на телевидении много текста. В кино текст почти отсутствует, потому что текст – это литература, это уже другой жанр. Журналистика же основана на тексте. Таким образом, телевизионный документальный фильм – это сочетание словесной информации с визуальным подтверждением того, что ты видишь. Текст комментирует. В документальном кино интересно не “что тебе говорят”, а “как тебе говорят”. На телевидении же важно “что говорят”, а “как” – это не всегда важно.

Телевизионная публицистика совершенствует общество, говоря ему правду о нем самом. И, как отмечает С.А. Муратов: “Ответы на вопросы, выдвинутые жизнью, телевизионная публицистика ищет не только для общества, но и вместе с обществом. Она выступает как инструмент не столько воздействия, сколько взаимодействия (точнее сказать, воздействия через взаимодействие)” [6, с.37].

Мы обращаемся к документальному телефильму, как к наиболее утвердившейся на телевидении области художественно-публицистического творчества, произведения которого доступны для многократных просмотров и осмысления.

Телевидение приучает нас видеть документальные кадры прошедших лет иначе, чем видела первые зрители, вглядываться в них из будущего – из нашего «далека». Когда мы смотрим старый фильм, то значимыми оказываются элементы, которые не отмечались современниками в качестве таковых: другая одежда, забытые трамваи, здания, которых уже нет, и даже лица, столь отличные от нынешних, – все это смонтировано (выделено в качестве отдельных значащих элементов) не режиссером, не оператором, а *временем*, изменившим ритм нашего восприятия, изменив-

шим его порядок, порядок повседневности, которая и есть ритм времени, или — монтаж.

На смену вопросу «Как это было?», с которого начинается обращение к прошлому, неминуемо приходит вопрос «Почему это произошло?». Тогда-то и возникает настоятельная потребность рассмотреть те же кадры еще и еще раз, подвергнуть их новой интерпретации, сопоставив со свидетельствами живых очевидцев и участниками минувших событий, тем самым создавая новую реальность.

Телевизионное документальное кино можно охарактеризовать как объективно-исторический процесс трансляции культурного фонда, осуществляемый аудиовизуальным методом, и оно, в свою очередь, может активно влиять на принятие, либо отрицание обществом тех или иных ценностей культуры, а следовательно может являться инструментом социальных изменений.

Формулируя своеобразие телефильма, заключаем: это такой фильм, в котором предусмотрен коммуникативный эффект включенности в телепрограмму. Его драматургия и поэтика обусловлены существованием в рамках программы, в потоке передач. Пульс реального времени ощущим в телевизионном документальном фильме особенно активно. Для нас проблемный телефильм имеет несомненное внутреннее родство с телевизионными дискуссиями, актуальными передачами дня, в которых поставленные авторами вопросы требуют нашего зрительского соучастия, непосредственного отклика. Он включен для нас в контекст реальности, мысленно ассоциируется и с ежедневной передачей новостей дня, и с прямой трансляцией с международных событий. Мы, естественно, как с живым собеседником, общаемся с героем телефильма, вступаем с ним в мысленный диалог. В этом сказывается наша привычка общаться с дикторами, комментаторами ТВ. И особенно зритель ценит картины публицистические, проблемные, затрагивающие острые, нерешенные вопросы действительности, где автор порой использует «открытый финал», приглашая нас к дискуссии.

Прямое, непосредственное отображение фактов жизни, доказательно точно зафиксированных съемочной камерой, составляет отличительную особенность образа кинопублицистики. Сочетание информационных кадров и художественной образности органично и, более того, специфично для телевизионного документального кино. Образная структура произведения кинопублицистики в целом создается на основе монтажного мышления, в монтажных разбивках, сравнениях, столкновениях кадров, сочетании с авторским комментарием и музыкой. Наряду с образами в нем присутствует информация, обзор, интервью, простая констатация факта. Данные особенности позволяют также отнести телевизионный документальный фильм к жанру журналистского публицистического произведения. Вся суть

в том, чтобы авторский посыл, избранная автором тема органично соотносилась с методикой отражения на пленке жизненного материала и с самим материалом.

Список использованной литературы

1. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., "Искусство", 1966
2. Дрю Р., Ликок Р. Правда кино и киноправда. М., "Искусство", 1967
3. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986
4. Ильин Р.Н. Изобразительно - выразительные средства экранных искусств. М., 1971
5. Муратов С.А. Пристрастная камера. М., "Искусство". 1976
6. Муратов С.А. Телевизионное общение в кадре и за кадром М.: Аспект Пресс. 2007.
7. Новая газета. "Бум документального кино скоро придет в Россию". 27.03.2000
8. Ромм М. "Искусство кино". 1971, # 2
9. Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: учебное пособие для вузов., М.: "ЮНИТИ", 2009.
10. Шергова К.А. Эволюция жанров современного документального телевизионного фильма: выбор исследовательского подхода. // Вестник электронных и печатных СМИ, М.: ИПК работников ТВ и Р, № 11, 2009г.
11. Шергова К.А. Эстетические особенности современного документального телефильма. // Вестник ВГИК, М.: ВГИК, № 2, 2010.
12. www.ferghana.ru/article.php?id=4308
13. http://www.flahertiana.ru/1995/konfer/2_2.php

“Հեռուստատեսային վավերագրական ֆիլմ. հեղինակային լրագրություն, թե՞ կինոարվեստ”

Հոդվածում հեղինակն անդրադառնում է վավերագրական կինոնկարին որպես հեռուստատեսությունում առավել կերպով հաստատված գեղարվեստա-հրապարակախոսական ստեղծագործության ոլորտի, որի արտահայտումները հասանելի են բազմաթիվ դիտումների և մտավոր ընկալման համար:

Հոդվածն իր առջև նպատակ է դնում որոշել, թե որ ժանրին է պատկանում վավերագրական կինոնկարը լրագրությանը թե արվեստին: Այդ խնդիրը բախման կետ է ինչպես լրագրության, այնպես էլ կինեմատոգրաֆի ոլորտի մասնագետների տեսակետների և մոտեցումների միջև, սակայն մինչ օրս այդ հակառակ դիրքորոշումների մոտեցմանը նպաստող հանրաճանաչ չափանիշները չեն մշակվել: Հիմնական շեշտը դրված է վավերագրական կինոնկարի այն առանձնահատկություններին, որոնք թույլ են տալիս բնութագրել այն որպես լրագրության ժանր: