



DOI 10.22363/2312-9220-2017-22-2-361-367

УДК 654.19

## ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО НА МАЛОМ ЭКРАНЕ

А.Н. Широбоков, К.Б. Барышников

Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117292

Статья посвящена возникновению жанра «специальный репортаж». Обсуждаются его истоки возникновения, место и роль на современном экране. Возникновение жанра связано с работами отечественных журналистов А.Г. Малкина, И.К. Беляева, М.Е. Голдовской, В. Лисаковича, режиссера С. Говорухина. «Диффузия жанров» как основа возникновения «специального репортажа» была вызвана попытками отразить на кино- и телевизионном экране огромные по историческим масштабам события 90-х годов XX века. Они просто «не умещались» во временные рамки классического телерепортажа, и тематически не могли уложиться в старые схемы репортажа. Объем и важность событий требовали поиска новых форм изложения материала, которые бы сохранили напряженность репортажного повествования, позволяя при этом пристально всмотреться в происходящее и осмыслить глубину происходящих событий. Статья построена на анализе кино- и телефильмов 90-х годов прошлого века.

**Ключевые слова:** репортаж, специальный репортаж, сюжет, авторское ТВ, событие

В середине и конце 90-х годов XX века неожиданному подъему зрительского интереса к документальному кино способствует телевидение. Окончательный переход технологии производства документальных фильмов от киноформата к «видео» во многом упрощает съемочный и монтажно-тонировочный процессы работы над произведением. Появление новых телевизионных каналов (РТР, ОРТ, НТВ, СТС, ТВЦ, Рен-ТВ и др.) с разной системой взглядов на происходящие в стране и за рубежом события стимулируют развитие информационных жанров тележурналистики. Телевизионное документальное кино становится публицистичным, общественно значимым. Но в условиях жесткой конкуренции, в погоне за рейтингами телеканалов, их руководство открывает «сезон охоты» на всевозможные сенсации, псевдоэсклюзивные материалы, «уникальные» исторические факты и новые подробности из жизни великих людей. Но и здесь заметно влияние советской кино- и теледокументалистики. В погоне за сенсациями активно развивается жанр телерепортажа. Стремление к художественному разнообразию и оригинальному решению экранных произведений заставляет журналистов, сценаристов, режиссеров и продюсеров искать пути их нестандартного выполнения. Документальный фильм Станислава Говорухина «Так жить нельзя» (1990) и телевизионный фильм Анатолия Малкина о ГКЧП и августовском перевороте 1991 года в Москве становятся лучшим пособием для нового поколения тележурналистов. Именно этим фильмам современная тележурналистика обяза-

на новым жанром «специального репортажа», сформировавшегося в ходе работы над фильмами. Позже это было теоретически сформулировано как «жанровая диффузия» — взаимопроникновение характерных признаков, критериев и особенностей различных информационных жанров тележурналистики друг в друга. Фильм С. Говорухина «Так жить нельзя» стал первой работой, где диффузия воспринимается как «специальный репортаж». Жанровая композиция киноленты С. Говорухина построена на журналистском расследовании как последовательности событийных и постановочных репортажей. Благодаря этому важнейшие события и общая картина государственного кризиса приобретают максимальную достоверность, зрелищность и эмоционально-психологическое воздействие на зрителя. Но далеко не все события фильма укладывались в классический регламент экранного времени, предназначенного для репортажа. Некоторые просто не вписывались в отведенный хронометраж, требовали дополнительного комментария, пояснения, обращения к аналогичным историческим фактам. Режиссер при этом стремится усилить эмоционально-психологический акцент возможными экранными средствами. Поэтому используется «лайф» — («синхронны» — синхронные звук и изображение без текстового комментария) или «киноаттракцион». Это одна из кинематографических новаций Сергея Эйзенштейна. Киноаттракцион — это строго подобранный и выстроенный согласно определенной логике монтажного повествования изобразительный ряд, соответствующей одной из сюжетных линий фильма, с музыкально-шумовым сопровождением. Самый выразительный пример экранного «аттракциона» в фильме «Так жить нельзя» — картины нищеты, разрухи и примеры личностной деградации человека в советской провинции под песню В.С. Высоцкого «Чужой дом».

Четвертая часть фильма «Фронтовые заметки» (Репортаж с переднего края) — рассказ о трагических событиях в Баку в январе 1990 года, — наглядный пример жанрового новаторства С. Говорухина. Масштаб происшедшего режиссер не может уместить в привычные временные рамки классического репортажа. Драматизм ситуации, кульминация эмоционально-психологического напряжения, политическая, этническая и нравственная трагедия активизируют поиск новых экранно-выразительных средств. В тот момент режиссер даже не мог предположить, что, демонстрируя очередной лопнувший «гнойник» на теле социализма, становится основоположником нового жанра кино, а в ближайшем будущем и телепублицистики. Аналогичная ситуация происходит год спустя, в процессе работы режиссера Анатолия Малкина над телевизионным фильмом «Время отпуска». Выстраивая монтажно-драматургическую концепцию фильма, А. Малкин приходит к выводу, что существующие границы жанра классического телерепортажа не могут объединить и отразить масштаб жизненно важных событий в контексте его авторского замысла. Как и С. Говорухин, Малкин расширяет границы жанрового пространства экранного действия. В фильме «Время отпуска» это было особенно важно из-за отсутствия закадрового текста и какого-либо ярко выраженного авторского комментария. Характеристику происходящему давали исключительно герои телефильма — непосредственные участники августовских событий 1991 года в Москве. Кульминация телефильма — первый день после несостоявшегося штурма Белого Дома — должна была продемонстрировать масштаб случившегося. Раз-

разившийся проливной дождь стал важным эмоционально-изобразительным выражением первой решительной победы защитников демократии, ассоциативным символом доброй приметы и грядущих перемен. Сотни людей на центральных улицах и площадях Москвы под проливным дождем, с зонтиками в руках, с которых стекают потоки воды, затаив дыхание, слушают последние новости у городских громкоговорителей. Схематически уместить весь калейдоскоп этих событий в три с половиной минуты эфирного времени, соответствующих хронометражу классического телевизионного репортажа, невозможно. И Анатолий Малкин расширяет границы экранного времени событий этого дня. Режиссеру важно было показать общественную реакцию на происходящее со стороны населения. «Лайфы», экранные «аттракционы», сменяющиеся интервью с коллегами радиостанции «Эхо Москвы», музыкально-шумовое оформление — громкая музыка, больше нагнетающая напряжение, чем располагающая к оптимистическому настроению, активное использование в монтаже крупных планов — тематических деталей, лиц участников событий без единого слова закадрового текста. Возможные способы эмоционально-психологического воздействия на зрителя экранными способами тематически объединены вокруг единственного события — первого дня после штурма Белого Дома. Масштаб событий не может уместиться в пресловутые, жестко ограниченные временные рамки репортажа. К тому же, авторское кино предоставляет возможность эксперимента. Вряд ли Генеральный директор АТВ Анатолий Григорьевич Малкин мог предположить в дни работы над фильмом «Время отпуска», что стоит у истоков не только творческо-технической, но и жанрово-художественной революции в отечественной телевизионной документалистике и телепублицистике. Через пять — семь лет журналисты-репортеры многих телеканалов будут оспаривать пальму первенства открытия нового жанра тележурналистики — «специальный репортаж», пребывая в полном профессиональном неведении о настоящих основоположниках этого жанра и самого принципа «жанровой диффузии» в телевизионной публицистике и документальном кино.

Мобильность съемочных групп в процессе окончательного перехода к технологии видеопроизводства предоставили возможность тележурналистам оперативно реагировать на происходящие в стране события. Два крупнейших вооруженных военных конфликта в Чечне в середине и в конце 90-х годов прошлого века стали темой номер один в постсоветской России для создания экранных произведений телевизионной публицистики. В декабре 1991 года Игорь Константинович Беляев провел девять дней в Грозном на съемках фильма «Дуки» о Джохаре Дудаеве, первом президенте Чеченской Республики Ичкерия. Один из лучших мастеров отечественного документального кино наблюдал своими глазами процессы, происходящие в Республике, которые уже в то время вызывали много вопросов и у пока еще Союзного правительства, и у большинства граждан России, особенно коренного населения бывшей Чечено-Ингушской АССР. Заключительная фраза закадрового фильма текста фильма «Дуки»: «... если президенты двух стран не смогут договориться, не быть ли тогда новой кавказской войне?». Под президентами двух стран рассматривались Д. Дудаев и сначала М. Горбачев, а после 25 декабря 1991 года — Б. Ельцин, отношения которого с лидером Ичкерии

изначально не сложились. Финальная фраза оказалась пророческой. Три года спустя предсказание кинорежиссера оправдалось и свершилось. Продолжение темы, точно предсказанное автором фильма «Дуки» начало кавказской войны, эхом отозвалось в творчестве документалистов нового времени. Короткометражный фильм «Ад» (1995) Александра Невзорова, одного из героев киноэпопеи С. Говорухина «Так жить нельзя», потряс воображение телезрителей не меньше предыдущих сенсационных расследований и разоблачений скандального теле-репортера. Одна из крупных боевых операций по уничтожению боевиков на территории разрушенной грозненской больницы, бывший врач которой в данный момент выступает на стороне бандформирования, искалеченные тела раненых и убитых бойцов федеральных войск, откровенные, вперемешку с непечатной лексикой высказывания командиров с оценкой происходящего, грохот артиллерийских орудий, минометов, гранатометов и другой боевой техники вызывают ощущение шока даже у абсолютно аполитичного человека. Четырнадцатиминутный фильм выполнен в жанре классической репортажной хроники. Экранное действие разворачивается в режиме реального времени, минимальный монтаж, максимальная достоверность. Возможно, все это могло бы не случиться или хотя бы обойтись без такого чудовищного кровопролития, если бы кто-нибудь из представителей государственных властей обратил внимание и всерьез задумался над заключительной фразой закадрового текста из фильма И. Беляева «Дуки».

Фильм И. Беляева «Дуки» свидетельствует еще об одной тенденции в современной отечественной документалистике — новому взгляду и принципиально другому творческому подходу и переоценке событий, к которым сценаристы и режиссеры уже обращались в своем творчестве, в современной действительности. В 1997—2001 годы Игорь Константинович Беляев создает документально-публицистическую эпопею, тринадцать фильмов о войне на Северном Кавказе: «Дорога в ад», «Собачий вальс», «Вся война», «Операция без названия», «Опаснее врага», «Настоящая война», «Кавказский крест». В фильме «Дуки» генерал Джохар Дудаев, первый чеченский президент, показан объективно, многосторонне, выглядит неординарным, серьезным и глубоким человеком, с государственным складом мышления и подходом к решению важных политических, социальных и экономических вопросов в своей «малой отчизне». Его экранный образ показан в ореоле больше романтического героя, борца за права, свободу и независимость своего народа. Однако за этим романтическим флером скрывается образ сурового, властолюбивого и беспощадного человека.

Под влиянием дальнейших исторических событий И.К. Беляев по-другому оценивает события на Северном Кавказе. Режиссер не разочаровывается в своей оценке Дудаева в том историческом времени, но уже по-другому оценивает ситуацию в регионе, роль местных политических лидеров, в том числе и Джохара Дудаева в происходящих событиях. Не многим деятелям искусства удастся при жизни получить подтверждение правоты своих мыслей и прогнозов на будущее. И.К. Беляев — один из немногих деятелей искусства, кому посчастливилось убедиться в этом еще в земной жизни. Метод исследования и сравнительного анализа факта, события, медийной фигуры в разное историческое время под принципиально новым углом зрения свойственен многим документалистам.

В 1999 году режиссер-оператор Марина Евсеевна Голдовская сняла фильм о Евгении Мещерском — потомке древнего княжеского рода, вернувшегося на родину с единственной целью возродить разрушенное имение своих предков в подмосковном поселке Алабино. Изначально М. Голдовская хотела назвать свой фильм «Алабинский мечтатель», но позже передумала и дала своему новому произведению более лаконичное название — «Князь».

Новая работа М. Голдовской — продолжение темы, начатой режиссером еще в советском документальном кино, «архангельского мужика», хозяина своей земли. «Наш со Стреляным фильм “Архангельский мужик”», — рассказывает Марина Голдовская, — был началом эпохи надежд. Началась она для меня с мужика-реалиста, а кончилась странным князем-идеалистом. Архангельскому мужику что грозило? Что будут мешать работать. Но только тогда все только разворачивалось, было будущее. А сейчас?.. Вязкость, руины, ничего никуда не двигается... А князь — «бьет лапками», Евгений Мещерский не собирается быть пассивным созерцателем, он охвачен жаждой реальной деятельности, возрождения разрушенной усадьбы, «родового гнезда» своих предков.

Одержимый желанием жить и умереть на земле предков, новоиспеченный хозяин засучивает рукава и приступает к решительным действиям. Все остальное для героя фильма покрыто пеленой тумана и дымкой неизвестности. Главным вопросом остается получение права собственности на землю. Репутация всегда опасна, как и любой случай с перераспределением прав собственности. Но здесь особый случай. В разрушенной усадьбе никто не жил. Но официальные власти в решении серьезных вопросов не руководствуются логикой и интересами заинтересованных лиц. Поэтому князь вынужден большей частью пробиваться сквозь препятствия отечественной бюрократии для доказательства своих прав собственности и получения соответствующих документов. В первом фильме вопросов гораздо больше, чем ответов. В фильме «Князь» основу творческого принципа работы М.Е. Голдовской над материалом составил как всегда «метод наблюдения». Режиссер-оператор дорожит каждым съемочным днем в жизни князя, эффект драматической интриги — завтра случится самое важное... Три года спустя М. Голдовская снова обращается к этой теме и создает новый фильм — «Князь вернулся», логически завершая телевизионную диалогию жизни «алабинского мечтателя». Евгений Мещерский окончательно перебрался с Украины в Россию и даже получил документы, подтверждающие его право собственности на землю. Но прежний энтузиазм уступил место ощущению реальной российской действительности. Его будущее, несмотря на заметные перемены в жизни, еще более туманно и неопределенно, чем в первом фильме. Ответ на главный вопрос: «Справится ли Евгений Мещерский со своим родовым поместьем?» — остается открытым. В творческой практике Марины Евсеевны Голдовской диалогия о «князе Мещерском», наверное, единственный опыт «ремейка» — возвращение к одной и той же теме, спустя определенное время. Такая тенденция не типична для творчества Марины Голдовской, фильмы которой определяются четкой сюжетно-драматургической завершенностью.

Современное документальное кино, в основе которого лежат в большей степени историко-биографические сюжеты из жизни выдающихся людей прошлых

эпох, с обязательным использованием постановочного жанра реконструкции событий, активно использует фрагменты кино- и видеохроники. Часто приходится видеть хорошо узнаваемые кадры, вошедшие в сокровищницу отечественного кино- и теледокументалистики из фильмов В. Лисаковича, С. Зеликина, М. Голдовской, И. Беяева. Сценаристы, тележурналисты и режиссеры используют их в фильме или телепрограмме не только в качестве хроникально-документальной иллюстрации исторического времени, но и как визуальное украшение своего экранного произведения. Речь не идет о нарушении авторских прав. Шедервы отечественной документалистики 60—70-х годов XX века Лисаковича, Голдовской, Беяева, Зеликина давно стали национальным достоянием и золотым фондом отечественного кино.

По словам классика отечественной кинодокументалистики режиссера-оператора советской кинохроники Романа Кармена, бывает, что происходящее сегодня властно вынуждает перелистать страницы прошлого. Благодаря новейшим цифровым технологиям в области телевидения и производства видеопродукции, современное документальное кино стало более информационным, реалистичным, мобильно реагирующим на самые различные важнейшие общественно-политические события в окружающем мире. Стремительное жанрово-художественное развитие современной теледокументалистики и телевизионной публицистики неизбежно испытало на себе колоссальное влияние кинематографической школы лучших деятелей отечественного документального кино прошлых лет. На примерах и образцах лучших сценаристов, режиссеров и операторов выросли новые поколения современных российских кинематографистов, активно работающих в области создания телевизионных программ и фильмов, гармонично сочетая лучшие классические традиции отечественной документалистики с новаторскими экспериментами в области создания новых, более совершенных, идейно-содержательных и зрелищно-художественных в техническом и творческом отношении кино-, теле- и видеопроизведений.

© Широбоков А.Н., Барышников К.Б., 2017

#### **История статьи:**

Дата поступления в редакцию: 5 февраля 2017

Дата принятия к печати: 2 апреля 2017

#### **Для цитирования:**

**Широбоков А.Н., Барышников К.Б. Документальное кино на малом экране // *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика.* 2017. Т. 22. № 2. С. 361—367.**

#### **Сведения об авторах:**

*Широбоков Александр Николаевич*, кандидат технических наук, доцент учебного курса «Технические средства СМИ и МК» Российского университета дружбы народов.

*Контактная информация:* e-mail: ashirobokov@mail.ru

*Барышников Кирилл Борисович*, кандидат филологических наук, соискатель Российского университета дружбы народов.

*Контактная информация:* e-mail: ashirobokov@mail.ru

## DOCUMENTARY TELEVISION FILM

**A.N. Shirobokov, K.B. Baryshnikov**

Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117292*

The article covers the special report as a TV genre. The authors discuss its origin, history and current role on television. The development of this genre is linked to the works of such local journalists as A.G. Malkina, I.K. Belyaeva, M.E. Goldovskaya, V. Lisakovich and film director S. Govorukhin. “Genre diffusion” as the special report basis has evolved from the efforts to project huge historical events taking place in the 90-s of the 20-th century on movie and television screens. These events simply didn't fit into the timeframe and theme limits of a conventional TV report. The scale and importance of these events demanded a search for new forms of presenting the material that would maintain the suspense of reporting and enable to fully examine and analyze the events. The article provides the analysis of movie and television films made in the 90-s of the last century.

**Key words:** report, special report, TV story, author's TV, event

### **Article history:**

Received: 2 February 2017

Revised: 5 March 2017

Accepted: 1 April 2017

### **For citation:**

**Shirobokov A.N. Baryshnikov K.B. (2017) Documentary television film. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 22 (2), 361–367.**

### **Bio Note:**

*Shirobokov Alexander Nikolayevich*, Candidate of technical sciences, Associate professor of the Course “Technical means of mass communications”, RUDN University.

*Contacts:* e-mail: ashirobokov@mail.ru

*Baryshnikov Kirill Borisovich*, Candidate of philological sciences, applicant of RUDN University.

*Contacts:* e-mail: ashirobokov@mail.ru