

ЖАНРОВАЯ ИЕРАРХИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

Статья посвящена анализу современной жанровой системы телевизионной документалистики. В работе рассматривается соотношение и взаимодействие актуальных форм бытования экранного документа в рамках телевизионного контента, выстроена иерархия жанров, определен конструктивный фактор жанрообразования.

Ключевые слова: теледокументалистика, жанр, жанровая иерархия, формат, формула.

Проблема жанра сегодня занимает одно из ключевых мест в теории тележурналистики. Одновременно она является и предметом постоянной профессиональной рефлексии, в практической плоскости актуализируясь как проблема формата. Большое число исследований посвящено отдельным жанровым кодам в самой разной экранной продукции (сериалы, ток-шоу, игровое шоу, реалити-шоу и т. п.), делаются попытки типологизации, определения специфики современной жанровой структуры телевидения. Но пока без внимания остается такая значительная часть эфирного потока, как телевизионная документалистика.

Актуальность темы, во-первых, определяется отсутствием разработок современной жанровой системы экранного документа¹. Во-вторых, обусловлена тем, что пространство бытования экранного документа на телевидении всего за несколько последних лет расширилось многократно. Федеральные каналы в 2000-х гг. увеличили производство только документальных фильмов в три раза, выпуская не меньше 500 наименований в год. В условиях финансового кризиса имен-

но документальные проекты становятся альтернативой более дорогим в производстве художественным сериалам.

Параллельно росту объемов производства наблюдается и расширение границ документальной продукции. Деформируется понятие достоверности как базисной онтологической характеристики действительности, попавшей в рамки кадра. Почему ставится под сомнение сама документальность – ответ на этот вопрос начинается с определения новой жанровой иерархии теледокументалистики. Новизна исследования состоит не в попытке выделить и классифицировать некие новые жанры, а в определении соотношения и взаимодействия актуальных сегодня форм теледокументалистики. Именно жанровая иерархия дает представление о культурных предпочтениях телеэкрана. При этом жанры документалистики исследованы не только в синхронии, но и в диахронии, выявлен определяющий на современном этапе фактор жанрообразования.

В качестве объекта исследования выступает телевизионный контент экранной документалистики.

¹ Термин «экранный документ» был введен С. Дробашенко [1986], в научной традиции актуальность его использования подтверждена работами Г. Прожико [2004]. Введен термин для обозначения широкого пласта экранной культуры, куда входит самая разнообразная продукция творчества – от кинохроники до телефильма, объединенная одной авторской задачей – стремлением представить в кадре факт осмысленной действительности, это особый способ фиксации событий подлинной, реальной жизни. Данная дефиниция не несет на себе нагрузки терминологических споров или жанровых конвенций, как, к примеру, определение понятия «документальное кино».

Предметом исследования являются жанровые коды документальной продукции, анализ которых позволяет выстроить современную жанровую иерархию теледокументалистики, выявить конструктивный фактор жанрообразования.

Анализ материала ведется на основе междисциплинарного подхода: привлечены методы литературоведения, семиотики, социологии. В работе использованы методики мифопоэтического, структурно-семиотического и историко-типологического подходов, проведен контент-анализ.

Эмпирическую базу составили документальные фильмы, проекты и циклы «Первого канала» и канала «НТВ» начала сезона 2009–2010 (с 01.10.2009 по 27.10.2009). По данным TNS Gallup Media, именно они являются мейнстримом современного телепроизводства, занимая две верхние строчки рейтинга популярности каналов и документальных проектов (www.tns-global.ru).

Документальное кино сегодня принято делить на авторское и телевизионное, или «форматное» (жанровое). При этом не совсем правомерно считать, что линия раздела проходит только по принципу элитарное – массовое. В этой оппозиции есть отчетливо читаемый идеологический подтекст. К примеру, авторское кино «новой волны» во Франции 1960-х гг. стало реализацией антибуржуазных настроений в обществе, ответом «жанровому» кинематографу. В Советском Союзе шел обратный процесс. Усталость от антибуржуазных идей на экране актуализировалась во внимании к частной жизни, а в период построения русского капитализма массово реализовалось в появлении жанрового кино, а затем и жанрового телевидения. Телефильм составляет малую долю экранной документалистики. За несколько последних лет все крупные федеральные каналы создали свои документальные линейки, за которыми закреплены определенные слоты. В них появились документальные циклы, расследования, отдельные проекты. Документалистика, как и все на современном телевидении, стала «форматной», т. е. продюсерской, просчитанной, сделанной по определенным лекалам. Иными словами, появляются устойчивые жанровые коды.

Вопрос жанра в практической плоскости стал вопросом продюсеров. Стремление к коммерческому успеху проекта сопряжено

с созданием уникальной формы. Понятие *формат* в отечественной теории журналистики пока четко не обозначено и зачастую встречается скептическое отношение. «Жанровое» и «форматное» в отношении телевидения употребляют как синонимы правомерно, однако понятия *жанр* и *формат* сразу следует разделить. На западе телеформат предполагает лицензионную версию конкретной программы, которая продается для тиражирования в другие страны, адаптируясь под особенности национального телезрителя. Формат – это только точка в жанровом поле, и точек этих может быть бесконечное множество.

Основные дискуссии и научный интерес сегодня связаны не с отдельными программами и их форматами, а с тенденциями, с причинами актуализации тех или иных художественных форм. Поскольку, как отмечал еще В. Шкловский, замена способа выражения происходит «не для того, чтобы переменить форму, а для того, чтобы найти осязаемое и точное выражение для новой действительности» (цит. по: [Прожики, 2004. С. 286]). Постоянная смена жанровых конфигураций – признак активного поиска поля современности, его опор, базовых культурных потребностей эпохи. Жанровая какофония сегодня характеризует не только телевидение, ее активно обсуждают кинематографисты, литературоведы, культурологи. Но во всех дискуссиях прежде всего отмечается неопределенность самого предмета анализа.

В общей теории тележурналистики под жанром принято понимать «исторически определившийся тип отображения реальной действительности, обладающий рядом относительно устойчивых признаков» [Телевизионная журналистика, 2002. С. 168]. Жанр называют памятью культуры [Там же. С. 167], определяют как «общность структурно-композиционных признаков», как «конвенцию, соглашение о значении и согласовании сигналов» [Прожики, 2004. С. 286], но это еще и «минное поле теоретика» [Chandler, 1997].

На сегодняшний день отмечается два основных подхода к жанровой структуре телевидения. Традиционная парадигма связана с общей теорией журналистики, где существует деление на две группы жанров – информационные и публицистические, или трехчастное деление на информационные,

аналитические и художественно-публицистические жанры (Э. Г. Багиров, Р. А. Борецкий, Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик и др.). И интегративный подход, при котором жанры телевизионной журналистики рассматриваются в связи с жанрами других видов массовой культуры и коммуникации (С. Н. Ильченко, Г. Н. Петров). Второй подход особенно внимателен к содержанию и продуктивен при обращении к отдельным жанровым кодам. Первый необходим при изучении жанровой системы в целом. Однако в нем документальный фильм рассматривается лишь как отдельная жанровая форма. Есть и альтернативные подходы. К примеру, жанровая классификация, в основу которой положен кластерный анализ, – метод, позаимствованный у естественно-научных дисциплин [Вакурова, Московин, 1998]. Авторы этого метода справедливо указывают на то, что традиционные (академические) типологии строятся эвристически и носят субъективный характер [Там же. С. 11]. Однако в качестве набора эмпирических параметров жанровой формулы предлагаются факторы, которые хоть и являются объективно измеряемыми величинами, но относятся только к методам конструирования экранной реальности (тип монтажа, тип хронотопа, вид монтажа, степень условности и др.), без учета предмета интерпретации и функциональной направленности продукта журналистского творчества, которые учитывают две другие парадигмы.

При этом все подходы отмечают многоаспектность и сложность жанровой теории, подверженность телевидения мощным процессам диффузии, когда «на стыке жанров, на их сломе подчас точнее отражаются сложные жизненные отношения, драматические коллизии нашего времени» [Телевизионная журналистика, 2002. С. 168]. И все методологически основаны на литературоведческом подходе к проблемам жанра. Кардинально уйти от этой схемы, разработать собственные принципы типологизации, пока не удастся.

Обращение к методам литературоведения для исследования жанра принципиально. Особенно актуальны работы исследователей поэтики жанра: А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, М. М. Бахтина, Л. С. Выготского, О. М. Фрейденберга, Г. Н. Поспелова и др. «Не могут обойтись без этого наследства наиболее известные современные

структурно-семиотические, психологические и генетические, социологические и типологические методы исследования» [Поэтика..., 1982. С. 7]. Особенность методологического подхода этой школы состоит в том, что произведение искусства осознается как своеобразная система правил мышления, изменяющаяся соответственно условностям форм, родов и жанров. Другими словами, предметом анализа является «автономная форма опредмечивания и упорядочения человеческого опыта в его исторической, социальной, моральной и психологической экзистенциальности...» [Там же. С. 9].

Для данного исследования, в задачи которого не входит разработка типологии, методологически важны несколько положений поэтики жанра.

1. Определение жанровой системы как сложившихся в отдельном виде искусства определенной эпохи соотношений и взаимодействий актуальных для нее жанров (в которой может преобладать иерархия либо основанная на равноправии конкуренция – в зависимости от эстетических предпосылок и предпочтений), а также с жанрами, существующими вне данного вида искусства [Поэтика..., 2008. С. 71]. В задачи данного исследования и входит определение этого соотношения, что предполагает обращение и к артефактам массовой культуры, и к иным культурным кодам.

2. Тезис Бахтина «жанр всегда помнит свое прошлое», имеющий вполне буквальное значение: воспроизводящая структура – переосмысление и переоценка воспроизводимой [Там же. С. 70]. Другими словами, для анализа современной иерархии жанров необходим историко-типологический анализ, обращение к канонической схеме, как к отправной точке процесса жанровой диффузии.

3. Существование конструктивного фактора жанровой формулы. В работе, посвященной психологии искусства, А. С. Выготский писал: «Не все факторы в художественном произведении равноценны. Форма образуется не их слиянием воедино, а путем конструктивного подчинения одного фактора другим» [Поэтика..., 1982. С. 528]. Речь идет о восприятии формы не как статической структуры, а как динамической, в которой протекает процесс деформации, подчинения всех факторов со стороны одного фактора, играющего конструктивную роль.

Набор этих факторов, определяющих жанровую формулу, в теории журналистики также является предметом дискуссий. В традиционной парадигме проблема деления публицистических сообщений на жанры рассматривается, «во-первых, по своеобразию предмета (объекта) познания, отображения; во-вторых, по познавательнo-воспитательным задачам; в-третьих, по широте освещения действительности, т. е. по масштабу выводов и обобщений; наконец, в-четвертых, по своим выразительно-образительным средствам» [Телевизионная журналистика, 2002. С. 171]. С. В. Дробашенко предлагает в качестве главных признаков классификации способ организации экранного материала в сочетании с его содержательной характеристикой [1986]. Понятно, что классификация, основанная на формально-тематическом принципе, окажется более подробной, но менее эффективной для ответа на вопросы об эволюции экранного документа. Все же тремя китами жанровой формулы журналистского произведения принято считать функцию (целевую установку), предмет и метод отражения [Тертычный, 2002]. Форма подачи материала (программа или цикл), тематика, масштаб выводов и другие параметры относятся ко вторичным содержательно-формальным признакам.

Еще 10 лет назад конструктивным фактором жанрообразования была функциональная составляющая. Вся система экранного производства активно перестраивалась в индустрию развлечений, становилась коммерческим предприятием, ориентированным только на получение прибыли и обслуживание государственных интересов. Важно стало не описать, объяснить или вскрыть проблему, а развлечь и увлечь. И этот фактор стал играть главную деформирующую роль при перестройке всех телевизионных механизмов, в том числе и жанровой структуры вещания. Экранное действие вернуло себе статус развлечения самого непритязательного вкуса (с чего и начиналось в конце XIX в.), но жанровое поле при этом не лишилось импульса формирования, что подтверждает появление нового типа документализма.

Отправной точкой процессов жанровой диффузии является сложившаяся в 1960-е гг. структура теледокументалистики: кино- и телеформат были равноправными спосо-

бами существования экранного документа. В период взрыва документализма, появления новой концепции человека и новой достоверности активно формируется стройная жанровая система экранной публицистики, которая долгие годы будет достаточно статичной. Жанровые приоритеты эпохи подробно изучены в работах И. К. Беляева, Л. Н. Джулай, Л. Ю. Мальковой, С. А. Муратова, Г. С. Прожико. При всей условности, которую признает автор, самой проработанной представляется классификация жанров Г. С. Прожико [2004. С. 290]. Основными параметрами данной типологии также являются функция, предмет, метод. Автор выделяет четыре группы:

- 1) информационные жанры (публицистический принцип аргументации);
- 2) очерковые формы (взаимодействие образных и аналитических элементов);
- 3) фильмы-эссе или фильмы-размышления (главенство авторского начала, ассоциативный способ организации материала);
- 4) художественно-документальные жанры (слияние игрового и неигрового, документальный материал служит основой для создания художественного образа).

Прежде чем проводить классификацию, весь контент современной теледокументалистики правомерно разделить на две группы: историческая (документалистика о прошлом) и актуальная (документалистика о современности). Часто можно услышать: «в жанре исторический документальный фильм». Это еще один пример избыточного употребления терминов. Исторический фильм может быть создан и в форме эссе, и в форме художественно-документальной и относится к информационной группе. Форма исторической рефлексии так же показательна, как и форма организации актуального материала. Исторический фильм может быть частью политической дискуссии, может быть развлечением или демонстрировать трэш-эстетику. В 1990-х гг., в период демифологизации всего советского, исторический фильм стал, пожалуй, единственной формой бытования неигрового кино на телеэкране. Контент-анализ современного материала показывает, что соотношение объемов исторических фильмов и актуальной документалистики изменяется в сторону увеличения последней: 32 и 68 % соответственно. Историческая документалистика, таким образом, была также включена в кон-

тент-анализ с соответствующей маркировкой.

Итак, жанровые предпочтения теледокументалистики на начало сезона 2009–2010 распределились следующим образом:

- информационные жанры – 64 %;
- художественно-документальные жанры – 19 %;
- фильмы-эссе (проблемные фильмы) – 15 %;
- очерковые формы – 2 %.

За четыре эфирных недели двух вещателей было показано всего два фильма, которые с высокой долей условности можно отнести к очерковым. В фильме «Прости, если сможешь» (Первый канал) есть реконструкции, информационные детали довлеют над образными. Однако в основу фильма положены реальные истории реальных людей, репортажные съемки и спровоцированные ситуации. В 1960-е гг. подобную ленту отнесли бы к жанру *документальной драмы*. Так назывался фильм очерковой группы жанров, основанный на наблюдении за человеком в конфликтной ситуации. Сегодня этот термин употребляется в совершенно ином значении: *докудрамой* стали называть актуальный или исторический фильм, выполненный в художественно-документальной манере. Термин пришел из западной экранной традиции. И появился он также в 1960-е гг. К этому времени относится появление в Англии знакового фильма «Кати, вернись домой». Его авторы перевоплотились в типичную пару рабочих, преследуемых неудачами. Семья теряет работу, жилье, лишается пособия. Драма хоть и была разыграна, но воспроизводила реальные события до мелочей, чем и шокировала английского зрителя. Так, одновременно с возрождением в русской традиции вертовских принципов «жизнь как она есть» и «жизнь врасплох», в западной традиции получает развитие новая постановочность, положенная в основу американской документалистики еще Р. Флаэрти.

Не удивительно, что кинодокументалисты скептически относятся к телеформату. Очерковость – это ткань документального кино. Очерк 1960-х гг., самый популярный тогда жанр, был связан с принципиальным отношением к документальной основе при свободном отношении автора к материалу. Главным объектом очерка является человек, а главным методом сбора материала – на-

блюдение. Ни один из 60 документальных проектов, показанных за месяц в эфире двух крупных федеральных каналов, не основан на методе длительного наблюдения. В анонсах одной из картин в телепрограмме можно было прочесть: «съемочная группа провела с актером две недели» (Телепарк. 12–18 октября 2009. С. 36). Смонтированный итог этих двух недель жанрово отнести к портрету не представляется возможным – лишь к *биографии*.

Именно *биографии* стоят на первом месте в жанровой иерархии современной теледокументалистики. Их доля составляет 30 %. Человек как основной объект исследования документалистики – этот принцип 1960-х и 1970-х гг. сохраняется и сегодня, однако изменился тип героя, характер внимания, принципы фиксации жизни. Современный популярный тип героя – актер: 70 % биографий, показанных в анализируемый эфирный отрезок, – актерские. Механизмы популяризации внимания к деятелям кино хорошо описаны в специальных работах. Но помимо психологии восприятия есть еще и производственные факторы. Рассказать об актере с точки зрения телепроизводства менее затратно, чем о человеке, который не является медиа-персоной. Специально набирать видеоряд для картины не обязательно – есть фильмы, есть программы с участием актеров, есть множество архивных съемок. Чтобы смонтировать биографию, сегодня нет необходимости выходить за пределы студии. Как правило, для подобных фильмов специально записывают лишь набор интервью. В итоге образ человека подменяется образами, созданными этим человеком на киноэкране. Это яркий пример того, как визуальная культура сегодня существует за счет уже созданных и растиражированных образов, не делая попыток для нового экранного освоения действительности.

Наряду с биографией широкое распространение получил и такой жанр документалистики, как *истории*. По данным контент-анализа, он занимает 10 % от общего числа документальных проектов. Телекомпания РЕН-ТВ одной из первых ввела этот термин для определения новой жанровой разновидности («Частные истории», «Репортерские истории»). Это полноценные фильмы, мозаичные, со сквозными героями, параллельными событиями и ситуациями.

Если в центре внимания герой, то важна не его биография, а его частная жизнь (любовь, развод, карьера), необычные возможности, физиологические особенности, реже страсти или моральные качества. Часто во главу угла авторы таких фильмов ставят момент жизни или проблему и демонстрируют, как тот или иной герой повел себя в заданных исследуемых условиях. Этот принцип заимствован у таких очерковых разновидностей, как кинопортрет, киноновелла, киноповесть. Однако документальные теленовеллы – сегодня редкость. Хотя бы потому, что этот жанр предполагает зачастую полный отказ от дикторского текста. Истории, напротив, – это заданный формат, где, как и в биографиях, текст читает диктор (как правило, у каждой документальной линейки есть свой голос), сквозные герои – это актеры или медиаперсоны, такие, к примеру, как спортсмены или музыканты. Претензия на обобщение, целостную модель реализуется благодаря введению в число сквозных героев одного «обывателя». Например, к историям можно отнести показанный в анализируемый эфирный отрезок фильм «Эмигранты. Путь домой». Центральная тема – возвращение из эмиграции. Шесть сквозных героев, пять из которых – медийные персоны. Фильм построен на интервью, беседах, видео из архива героев, кадрах кинолент, фотографиях. Основной принцип в оформлении материала – информативность.

Важно отметить, что *истории и биографии* могут служить еще и рыночным инструментом телевизионной индустрии. Эти жанры в качестве предмета отображения используют уже растиражированные образы, включаясь в масштабную сетку интертекстуальности масскульта и массмедиа. При этом телевизионная «интертекстуальность превращается в cross-promotion, взаимное рекламирование» [Салынский, 2005]. Героями фильмов-биографий и фильмов-историй «Первого канала» становятся ведущие, спортсмены и актеры, задействованные в проектах именно «Первого канала». Эту тенденцию демонстрирует четверть фильмов данных жанровых разновидностей. Два примера. Фильм «Эмигранты. Путь домой» открывает история эмиграции и возвращения на родину актрисы Людмилы Нильской. Именно она сыграла главную роль в сериале Первого канала «Галина»,

кадры которого активно используются в телефильме, хотя сериал не имеет никакого отношения к личной истории возвращения героини на Родину. Фильм из цикла «Главный герой представляет» (НТВ) с названием «Конкурентки Пугачевой. Битвы за трон королевы» посвящен современницам певицы, менее популярным и давно забытым. Героини фильма – они же участницы проекта НТВ «Ты – суперстар».

Еще одна тенденция, связанная с коммерциализацией сферы культуры – вовлечение ее в механизмы общества потребления, подчинение его интересам. На экране полноправным героем фильмов становится вещь. В течение 50 минут исследуется стиральный порошок, входные двери, замки или мясная продукция. Появляется отдельный формат – *фильм-инструкция* с обязательным набором приемов разоблачения и сенсационности.

Самая неоднородная и самая популярная группа теледокументалистики – расследования. Множество новых форматов появилось на стыке журналистского расследования и других жанровых форм: от историко-монтажных фильмов до научно-популярных. Фильмы-расследования жанрово тяготеют к группе эссе, где определяющую роль в организации материала играет авторский код, максимально эксплицитный. По цели и предмету они близки проблемным фильмам той же жанровой группы: предметом расследования становится громкое, негативное событие или явление, а целью – вскрыть его причины и понять, как это стало возможным. Однако фильмы-расследования в чистом виде на телеэкране сегодня – редкость. Полностью отсутствует политическое расследование, популярность которого у зрителей подтверждает, к примеру, громкий успех фильмов М. Мура или высокий интерес интернет-аудитории к фильмам А. Некрасова, запрещенным для показа в России. То, что преподносится как расследование, корректнее назвать *документальным детективом*. Это второй по популярности жанр после биографий. Он относится к информационной группе и занимает 24 % от общего объема документальной продукции.

Документальный детектив не связан с поиском ответов на вопросы «почему» и «как», в фильмах этого жанра нет аналитического подхода, нет поиска. Есть готовая, понятная и уже исследованная история,

которая облекается в удобную популярную форму. К примеру, продюсеры цикла «Русские сенсации» (НТВ) заявляют свой проект как информационный детектив, документальное приложение к «Программе Максимум». Данная жанровая конвенция вполне адекватна форме подачи материала. Главное требование детектива – наличие загадки, тайны, разгадыванию которой и подчинено все повествование, весь сюжет фильма.

Документальные детективы можно подвергнуть более дробному делению, если учитывать предмет отражения. Загадкой, тайной документального детектива не всегда является преступление. К примеру, яркой жанровой тенденцией современности становится *научное расследование* или *научный детектив*. Это фильмы далекие от научно-популярных лент, которые, как и видовые фильмы, являются разновидностью экранной продукции, к документалистике не относящейся. Научный детектив активно привлекает формы вненаучного мышления, подвергает сомнению распространенные теории и доминанты. И наряду с фильмами, развенчивающими, по мнению их авторов, мифы, созданные для коммерческой выгоды («Грипп. Эпидемия слухов», «История одного обмана, или Глобальное потепление»), создаются и фильмы анти- или псевдонаучные («Обвиняется Чарльз Дарвин»). Появился целый пласт таких работ, и он лишь ярко характеризует мышление эпохи: кризис рациональности и позитивистского отношения к миру, кризис доверия к самой науке.

Пример современного *научного детектива* – проект Павла Лобкова на НТВ, открывшийся фильмом «Гены против нас». Лобков, используя мифологему загадки, вооружившись стереотипами повседневности и архетипическими сюжетами, ведет зрителя по лабиринтам современных научных проблем: просвещение через развлечение (сайнстеймент).

Заканчивая обзор информационной группы жанров, отметим главные ее качественные особенности – шаблонность, серийность, понятность, развлекательность, интеллектуальная нетребовательность. Все это черты, свойственные любому феномену массовой культуры. Еще в ранних исследованиях продуктов масскульта сложились концепции литературных (кино-, теле-, театральных) формул. Одним из первых на

основе уже выделенных повествовательных архетипов Дж. Кавелти классифицировал и описал литературные формулы, среди которых тайна, любовная история, мелодрама, приключение и др. [Cawelty, 1976]. Формулы мы находим в подавляющем большинстве современных телефильмов и документальных циклов: тайна лежит в основе документальных детективов, любовная история и мелодрама – в основе биографий и историй. В популярном формате зачастую и реализуется формула. «Формула – это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов, более универсальных повествовательных форм или архетипов. Определенные сюжетные архетипы в большей степени удовлетворяют потребности человека в развлечении и уходе от действительности» [Ibid. P. 6]. Формула позволяет быстро и качественно создавать продукт, а зрителю легко его «усваивать». «Формульные произведения делают акцент на действии и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами, т. е., главным образом, с опасностью или сексом» [Ibid. P. 14]. Дж. Кавелти предлагает не делить произведения искусства по оценочному принципу на низкие и высокие жанры, а формульной литературе противопоставляет миметическую. Если формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют двусмысленность и неопределенность, то миметический элемент представляет мир в привычном для нас виде. Перенос этих понятий на жанровую систему теледокументалистики ярко иллюстрирует принципиальный разрыв между очерковыми (миметическими) и информационными (формульными) формами конструирования экранной реальности.

Формулы позволяют избежать ловушки многожанровости. Ощущение жанровой какофонии обычно связано с множеством стилизованных решений, но никак не жанровых кодов. Теме масонства были посвящены два показа двух циклов – «Русские сенсации» (НТВ) и «Хочу знать» (СТС). Оба фильма жанрово относятся к документальному детективу. Авторы в поисках разгадки некой тайны путешествуют, беседуют, собирают документы и визуальные подтверждения. Один фильм при этом основан на мифах и мистификациях, другой – на известных, но не получивших широкого научного признания гипотезах. Главное, что стилистически

работы выполнены по-разному: Борис Корчевников (СТС) работает в стиле сайнстеймент, а НТВ традиционно использует трэш. Содержание и стиль создает ощущение кардинальных отличий: так появляются два формата одной жанровой разновидности.

То же стилистическое многообразие мы встречаем и в жанровой группе фильмов-эссе. Почти вся группа представлена *проблемными фильмами* (в этом жанре работают авторы проектов «Специальный корреспондент», «Профессия репортер» и ряда других циклов). Они составляют 15 % от общего числа документалистики. Когда критики говорят, что советская школа проблемного кино на современном телеэкране не представлена, это не совсем так. Представлена, но крайне скудно. Как правило, претензии критиков связаны не с жанром, а со стилистикой и выбором темы. Например, ряд фильмов из цикла «Очная ставка» (НТВ) жанрово относится именно к проблемным, но трэш-стилистика, в которой выполнен цикл, не вписывается в традиционное представление об одном из самых популярных «перестроечных» жанров. В связи с определением жанрового кода подобных программ возникает еще и проблема идентификации границ условности. Так, НТВ часто использует инсценировки, выдавая актеров за реальных героев, а разыгранные ситуации за подлинные. Продюсеры и авторы проектов нарушают принципы жанровой конвенции, значительно расширив для себя границы документального. Поэтому то, что сегодня принято называть западным термином «докудрама», бывает сложно отделить от «чистой» документалистики, если нет на это прямых конвенциональных указаний.

Показательно, что группа художественно-документальных фильмов стоит на втором месте в современной жанровой иерархии после информационной. Телекритики часто сетуют на антидостоверность современного телевидения, но называют качественным продуктом и отдают первые места именно художественно-документальным лентам, где степень условности высока и создается не слепок с реальности, а художественный образ, максимально нагруженный авторской интерпретацией. Стереотипные культурные оппозиции низкое-высокое, массовое-элитарное, шаблонное-уникальное в жанровой плоскости телеэкрана реализу-

ется в оппозиции «формульной» документалистики и художественно-документальной (как правило, это авторские проекты). Так, накануне вручения главной телевизионной премии ТЭФИ в 2009 г. экспертная группа из 12 СМИ назвала лучшими событиями телесезона 2008–2009 три художественно-документальных фильма: авторские проекты Л. Парфенова «Птица Гоголь», Е. Листовой «Метро» и А. Пивоварова «Ржев. Незвестная битва». Главным же событием года признана работа О. Дормана «Подстрочник», ставшая своеобразным очерковым прорывом на современном телевидении, «прорывом личности на телеэкрane».

Таким образом, ослабление границ между художественным и документальным, главенство стиля над содержанием привело к созданию новой иерархии высоких, средних и низких жанров, где на верхушке пирамиды оказались художественно-документальные проекты, а жанровая система в целом характеризуется тотальным преобладанием формульных жанров. Они составляют мейнстрим, основу пирамиды современного телевизионного контента, отличаются информативностью и развлекательностью. Отсутствие некогда богатой в отечественной традиции палитры очерковых жанров компенсируется формированием новой жанрово-тематической структуры формульной документалистики. Очерковые жанры и фильмы-размышления уходят в нишевое вещание, становятся имиджевыми или социальными проектами общенациональных каналов. Отражение действительности не входит в задачу современной документалистики: реальность – лишь исходный материал для создания развлечения. Поэтому на первый план выходят способы моделирования, т. е. определяющим и деформирующим по отношению к остальным становится такой фактор жанрообразования, как метод конструирования экранной реальности.

Список литературы

Вакурова Н. В., Московин Л. И. Типология жанров современной экранной продукции: Учеб. пособие. М.: Ин-т современного искусства, 1998. 66 с.

Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. 387 с.

Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Под. ред. Д. Кирай, А. Ковач. Будапешт, 1982. 800 с.

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Прожиго Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.

Салынский Д. Наброски к проблеме жанров в кино // Киноведческие записки. 2005. № 69. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/print/93>

Телевизионная журналистика: Учеб. пособие / Под ред. Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского. 4-е изд. М.: Высш. шк., 2002. 304 с.

Тертычный А. А. Жанры периодической печати: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2002. 320 с.

Cawelty J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1976. 344 p.

Chandler D. An Introduction to Genre Theory. 1997. URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/>

Материал поступил в редколлегию 18.01.2010

E. A. Manskova

THE GENRE HIERARCHY OF THE MODERN TELEVISION DOCUMENTARY

The article is devoted to the modern genre of documentary. It deals with the relationship and interaction between current forms of existence of on-screen documents as TV content. The author build up a hierarchy of genres and defines the constructive factor of genre creation.

Keywords: TV documentary, genre, genre hierarchy, format, formula.