

Казючиц Максим Федорович

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭКРАННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ СТРАН ЕВРОПЫ И США 1950-1960-Х ГГ.

Статья посвящена решению ряда актуальных проблем, связанных со становлением и развитием зарубежной экранной культуры, ее неигрового сегмента (кино и телевидения) середины XX века. Цель работы заключается в изучении особенностей использования выразительных средств в неигровом кино и телевидении стран Европы и США 1950-1960-х гг. Возросшая эстетическая и художественная гибкость экранной документалистики позволила сделать ее востребованной как со стороны народа, так и дискурса власти.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/10/26.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 10(72) С. 101-104. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/10/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

VORONEZH PROVINCE RESIDENTS' RELIGIOUS SUPERSTITIONS AND PREJUDICES OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Ikonnikov Sergei Anatol'evich, Ph. D. in History
Yur'eva Anna Aleksandrovna, Ph. D. in History, Associate Professor
Voronezh State Agricultural University named after Emperor Peter the Great
ikonnikovsergey88@mail.ru

The article examines Voronezh province residents' religious customs, traditions and superstitions of the second half of the XIX – the beginning of the XX century. Though the majority of the Central Black Earth region's peasant population professed Orthodoxy, ignorance and prevalent illiteracy among the peasantry promoted the adoption of a large number of prejudices and superstitions. On the basis of historical sources the paper analyzes the peculiarities of Voronezh province residents' religious prejudices and superstitions in the post-reform period of Russian history.

Key words and phrases: The Russian Empire; Orthodox Church; Voronezh eparchy; peasantry; religious superstitions.

УДК 7; 18.67.791.43.03

Искусствоведение

Статья посвящена решению ряда актуальных проблем, связанных со становлением и развитием зарубежной экранной культуры, ее неигрового сегмента (кино и телевидения) середины XX века. Цель работы заключается в изучении особенностей использования выразительных средств в неигровом кино и телевидении стран Европы и США 1950-1960-х гг. Возросшая эстетическая и художественная гибкость экранной документалистики позволила сделать ее востребованной как со стороны народа, так и дискурса власти.

Ключевые слова и фразы: кино; телевидение; документалистика; телепрограмма; публицистика; экранная культура; *cinéma vérité*.

Казючиц Максим Федорович, к. филос. н.
Академия медиаиндустрии, г. Москва
mkazuchitz@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЭКРАННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ СТРАН ЕВРОПЫ И США 1950-1960-Х ГГ.

Период 1950-1960-х годов в экранной документалистике стран Европы и США характеризуется значительными трансформациями в сфере технических разработок и художественно-выразительных возможностей. В эти годы большое распространение получает телевидение, и как следствие, активно развивается форматно-жанровая структура, включая и неигровой аспект. Актуальность изучения эстетико-художественных особенностей зарубежного телевизионного сегмента указанного времени обусловлена тем влиянием, которое он оказал на последующее формирование современного документального кино и телевидения, в том числе и в России.

В кинематографе Европы конца 1950-х – начала 1960-х годов поворот в области выразительных средств и тематического своеобразия документалистики был связан с влиянием приемов и методов, пришедших из этнографического кино. Вместе с тем подобные изменения во многом были обусловлены широким распространением под влиянием телевидения репортажной эстетики. Подобный стиль позволял привнести в традиционные жанры экранного очерка, репортажа «эффект зрительского участия», как указывали в научной и публицистической литературе тех лет. Зрелищные возможности в условиях обновленной эстетики (съемка ручной камерой, длительное наблюдение, оперативный монтаж материала и пр.) в значительной степени возросли. О широчайшем распространении новой экранной эстетики наглядно свидетельствует изобразительное решение знаменитого фильма «На последнем дыхании» (1968) одной из ключевых фигур Новой волны во Франции Ж.-Л. Годара. Приемы монтажа и операторской работы здесь весьма точно передают стиль современного для тех лет телевизионного репортажа.

В сфере экранной документалистики 1950-1960-х годов значительный вклад был внесен французским этнографом и кинематографистом Ж. Рушем, основателем направления «синема верите» (*cinéma vérité*). Термин является переводом названия знаменитого серийного киносборника «Киноправда» отечественных режиссеров Д. Вертова и М. Кауфмана. Впервые выражение “*cinéma vérité*” применительно к современному экранному процессу употребил известный французский социолог, исследователь культуры и искусства Э. Морен. В журнале “*France-Observateur*” 1960 года вышла статья Морена “*Pour un nouveau cinéma vérité*” («О новой киноправде»), посвященная Международному фестивалю этнографического кино во Флоренции [7, р. 14].

Роль, сыгранная Рушем в становлении новой эстетики документального кино и телевидения, должна быть рассмотрена в нескольких плоскостях: техническая сторона съемочного процесса; методологическая и идейная сторона съемочного процесса в сфере документалистики. Техническая сторона организации съемочного процесса документального фильма в 1950-1960-х гг. в целом может быть сведена к проблемам портативной съемочной техники и синхронной записи звука. Так, съемки знаменитого документально-публицистического фильма «Я – черный» (1958) производились с применением портативной механической

кинокамеры со сменными рулонами цветной 16 мм пленки. Синхронная запись звука не производилась в силу громоздкости и малой мобильности звукозаписывающей аппаратуры. В этой связи данные обстоятельства в известной мере служили своеобразным «техническим контекстом» поискам необходимой режиссеру оригинальной художественной формы (герой в кинокартине выступает в качестве «автора», комментируя демонстрируемый в кадре материал с его участием). Вместе с тем метод операторской работы в значительной мере построен на принципах новой документальной эстетики. Обращает на себя внимание съемка ручной камерой, которая вместе с оперативным монтажом (то есть с характерными ошибками монтажа – по композиции кадров, крупности изображения и т.д.) создает эффект зрительского участия.

Съемка ручной (бесштативной) камерой позволила Рушу в значительной мере обновить художественную образность документального фильма. Работа с использованием камеры без штатива применялась кинематографистами и ранее, однако спорадически. Тем не менее, в документальном кино тех лет (до 1960 г.) сформировалось каноническое представление о документальной камере, снимающей преимущественно со штатива. В большинстве документальных фильмов послевоенного периода, отмечал Руш, «камера была значительную часть времени статична, иногда применялось панорамирование и в исключительных случаях – съемка с движения (эффект “съемки с крана” достигался, когда оператор приседал вместе с камерой или использовался автомобиль)» [2, р. 56]. Оператор, таким образом, получал большую свободу в перемещении и работе с объектом съемки. Приведенные выше декларируемые Рушем и Мореном принципы более близкого взаимодействия режиссера и героя фильма, работа малыми группами, метод наблюдения как важный элемент режиссуры непосредственно были обусловлены новыми подходами к съемке. Камера, не имевшая стабилизирующих изображение механизмов, передавала вибрацию походки. В то же время при статичной съемке с рук в композиции кадра также появлялись характерные aberrации, как правило, исключаемые при работе с применением штатива (вибрация, нарушение ориентации рамки кадра относительно линии горизонта, вынужденная (частая или произвольная) смена дистанции до снимаемого объекта и потеря резкости изображения и др.). Сегодня хорошо знакомые массовому зрителю эстетические аспекты такого типа операторской работы определили в конце 1950-х новаторство художественного метода французского режиссера.

В документальной кинокартине Руша и Морена «Хроника одного лета» (1961) используется комбинированная техника съемки с применением штатива и без него. Один из наиболее ярких примеров – тревеллинг ручной камеры, следующей в общественном транспорте за рабочим автозавода «Рено» (один их героев фильма). Подход Руша вполне коррелирует с параллельной тенденцией в телевизионной документалистике Канады (документальные циклы “Candid Eye”, “Challenge for Change”) и США (документальные циклы “On the Pole” и др.). Руш обращает внимание на использование данного приема в вышедших несколько ранее работах «Канун Рождества» (“Bientôt Noël”, 1959) в Канаде и «Первичные выборы» (“Primary”, 1960) в США. В картине канадских кинематографистов был использован «ставший сегодня классическим примером тревеллинг, то есть в кадре камера следует за револьвером охранника банка» [ibidem]. Руш отмечал: «Когда Мишель Бро (*оператор фильма «Канун Рождества» и «Хроника одного лета» – М. К.*) приехал в Париж на съемки “Хроники одного лета”, этот прием стал открытием для всех нас, а также для телевизионных операторов» [ibidem].

Обновление системы выразительных средств экранной документалистики Великобритании 1950-1960-х годов было связано со значительно возросшим интересом аудитории к методам длительного наблюдения, интервью, которые так же, как и проект канадского телевидения реализовывались в рамках многосерийного цикла. 5 мая 1964 г. в Великобритании компания “Granada TV” выпускает в эфир телеканала “ITV” первый выпуск документальной программы (телефильма) “Seven Up!”, режиссер П. Элмонд. Проект, включающий к 2012 году 8 выпусков (“Seven Up!” (1964), “7 Plus Seven” (1970), “21 Up” (1977), “28 Up” (1984), “35 Up” (1991), “42 Up” (1998), “49 Up” (2005), “56 Up” (2012), все выпуски за исключением первого, режиссировались М. Эптедом), планировался как односерийный. По словам Элмонда, в его дружеской беседе с продюсером проекта “World in Action” Т. Хьюэтом случайно возникла старая поговорка иезуитов «Приведите ко мне ребенка до 7 лет, и я возвращу мужа» [1], поскольку в разговоре была затронута болезненная для английского общества тема сословных пережитков, сохранявшихся несмотря на политику «бесклассового общества», проводимую партией лейбористов [ibidem]. Проект должен был продемонстрировать на примере детей-участников единство нации. Показательно, что в момент возникновения программы документальная компонента виделась превалирующей, в то время как общий тон программы определялся как «документально-развлекательный», «документально-просветительский». Тем не менее, в контексте телевизионной культуры “Seven Up!” занял противоречивое положение, поскольку с приходом таких неигровых серийных форм, как реалити-ТВ, целевая аудитория стала изменять свои приоритеты и в отношении данного проекта. В интервью 2012 года “The Guardian” М. Эптед подчеркивал: «Реалити-ТВ помещает людей в непривычные или агрессивные условия и наблюдает за их приспособлением. Документалистика создает снимок собственно реальности» [6].

Показательно, что документальный фильм в рамках так называемого эфирного программирования, необходимости регулярного появления в эфирной сетке претерпевает соответствующие изменения. Во-первых, возможность полноценной телевизионной документалистики как сериальной формы. И, во-вторых, неизбежное замещение оригинального документального проекта его сугубо развлекательным эрзацем, присущим массовой культуре и телевидению в частности. По мнению исследователя А. Хилл, «жанры телевизионной документалистики напрямую зависимы от иных типов документального программного контента» [4, р. 19]. Иными словами, наиболее рейтинговый формат или определенное «везание» в системе выразительных средств (рваный монтаж, репортажный стиль съемки) неизбежно будут оказывать давление на классические формы документального телекино. В качестве примера исследователь указывает на влияние, которое тележурналистика оказала на документальное телекино в США 1960-1970-х годов. «Документальная журналистика разрабатывает популярные темы в формате

серий, опираясь на репортажные принципы и обычно используя стиль “журналистского расследования” с ведущим/репортером в одном лице...» [Ibidem]. В любом случае, начиная с 1970-х годов, на фоне расширения системы телевизионных жанров, постепенно начинает размываться граница между популярными и классическими документальными фильмами. Хилл подчеркивает, что создание популярных развлекательных форматов-дублеров на основе познавательно-просветительских – характерная черта телевидения [Ibidem]. Реалити-ТВ, как своеобразный побочный продукт прививки документалистики к ТВ – весьма показательно [Ibidem].

Британский исследователь С. Мосс дает вполне точную оценку соотношения проект/контекст для телевизионной документалистики: «“Seven Up!” содержал политическую пропаганду, которая в дальнейшем послужила основой для опыта достоверного изображения процесса человеческой жизни» [Ibidem]. В изменившихся условиях политический контекст для данного проекта утратил актуальность, и документальная форма столкнулась с новой проблемой – усиливающейся культурой развлечения. Серии программы, как известно, представляют собой документальные фильмы в жанре интервью, что накладывает известные ограничения на содержание и систему выразительных средств. В частности, недовольство аудитории последним выпуском (2012) было связано именно с этим классическим для документалистики и данного проекта отношением форма/содержание. Фильм давал только синхронный срез и позволял зрителю составить впечатление об «эволюции героев» на основании интервью. Проект в силу жанровой специфики исключал возможность собственно *процесса наблюдения за героем как развлекательного элемента* (основа реалити-ТВ). Вопросы не могли охватить в рамках классической формы документального фильма-интервью те аспекты личности героя, которые выявляло ТВ. Проект продемонстрировал именно неспособность традиционной формы документалистики соответствовать принципу серийности на ТВ. Традиционный для данного документального жанра метод аналитического построения образа героя на основе осмысления зрителем вопросов и ответов оказался неприемлем в рамках серийной формы игровых форматов ТВ. Это раннее родовое свойство телевизионной культуры неоднократно подчеркивалось зарубежными и отечественными исследователями на материале игровых проектов.

В США изменения в сфере экранной документалистики обусловлены развитием телевизионного сегмента. В качестве одного из наиболее известных ранних циклов документальных программ исследователи рассматривают программу “See It Now” (1951-1958, CBS) [5, p. 181]. Следует обратить внимание, что сам факт причисления еженедельной информационной программы к сериальному типу нарратива необычен для отечественного искусствоведения (киноведения). Однако формальным основанием здесь выступает фигура автора-ведущего – журналиста и общественного деятеля, который выносит суждение до известной степени субъективное и вместе с тем отличное от официальной позиции. Этот вертикальный тип программирования сыграет значительную роль в будущем, когда на рубеже 1980-1990-х годов в информационном и документальных секторах ТВ наметятся активные попытки к обновлению формы ради того, чтобы привлечь аудиторию нового «поколения MTV». Фигура ведущего-нарратора станет ключевой: имидж в целом, специфика представления материала, то есть все то, что включает термин «инфотейнмент». Э. Р. Мароу и глава информационной службы “CBS” Ф. У. Френдли создали информационный цикл “See It Now”, опираясь на опыт радиопрограммы “Hear It Now” (также с его участием) Мароу, и заложили основу для классического сегодня формата еженедельного аналитического обозрения. До 1953 года “See It Now” при хронометраже около 30 минут включал несколько сюжетов. В дальнейшем формат изменяется: в основу каждого выпуска помещается одна центральная тема [Ibidem]. В тизере голос за кадром представлял проект Мароу как «телевизионную документалистику, основанную на новостях недели и представленную голосами подлинных профессионалов, делающих новости» (“See It Now”, эфир от 9 марта 1954). Акцент в водной части на слово «голоса» означал, что программу можно было слушать и как радиопередачу. Тайм-слот программы также соответствовал классическому времени «аналитических обозрений» – 22:30, так называемый вечерний прайм-тайм.

В ходе разработки художественного образа программы акцент был сделан на репортажную эстетику, отбор средств, позволяющих создать указанный выше эффект зрительского участия. Экспозиция начиналась в помещении аппаратно-студийного блока (АСБ), стендап ведущего предварялся панорамой от занятых работой операторов к режиссерскому пульта и контрольных мониторов, перед которыми располагался Мароу «с его неизменной сигаретой и бесконечными фактами и цифрами» [3, p. 178]. Для большей зрелищности экспозиция варьировалась, однако пространственная локализация оставалась неизменной. Таким образом, зритель получал аудиовизуальный образ, включавший его во внутреннее «профессиональное пространство» программы и номинально делавший участником производственного процесса. Показательным примером является эфир 1953 года, посвященный встрече Рождества американскими солдатами в Корее. Игровой стендап Мароу включал сложный внутрикадровый монтаж, состоявший из вертикальной панорамы на роющего траншею пехотинца, переходящую затем в горизонтальную панораму на ведущего, облаченного в военную форму и расположившегося у блиндажа. Здесь хорошо видно, как используется прием так называемой субъективной камеры: движение, повороты съемочного аппарата имитируют зрителя, осматривающего место, где разворачивается репортаж.

Существенное значение имел тот факт, что обновления художественной образности закономерно привели и к трансформации образа ведущего. Мароу первым в истории информационного вещания создал образ журналиста, интеллектуала, аналитика, произносящего собственный подготовленный текст, что разительно отличалось от традиционной функции студийного ведущего-резонера. Неизбежный субъективизм и оригинальность суждений подобного героя вполне естественно увеличивали зрительский интерес к проекту.

Показательно, что в программе “See It Now” активно вводится новый герой – рядовой американец. Интерес к народу Америки, его нуждам, идеалам, повседневной жизни хорошо известен и по документальной публицистике Мароу “Harvest of Shame” (1960) и др. О гражданской и политической позиции журналиста можно составить впечатление по известному высказыванию в одном из выпусков программы “See It Now”

о коммунистической системе: «Коммунизм – это мрак, и мы не можем представить себе мир под его началом. Но это конфликт не между народами, а между современными тенденциями и политическими системами» (“See It Now”, эфир от 9 марта 1954).

Эскалация холодной войны в 1950-1960-е годы в еще большей мере выявила актуальность созданного Мароу художественного образа. Ярким примером стало противостояние (в рамках теледебатов) телеведущего и сенатора Дж. Маккарти. Напомним, что последний явился инициатором специально созданной «Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности» (House Un-American Activities Committee), работа которой проходила в атмосфере массового психоза грядущей атомной катастрофы вплоть до конца 1960-х. Так, в Голливуде формируются печально известные “blacklists” – черные списки деятелей кинематографа, которые объявлялись персонами нон грата в кинобизнесе. Охота на ведьм, носителей «красной угрозы» во всех областях культуры Америки приобретает колоссальные масштабы. Мароу в своем знаменитом выступлении определенно высказался против выдвинутого Маккарти проекта поисков внутреннего врага: «Мы не должны смешивать свободу совести и измену. Мы всегда должны помнить: обвинение не есть доказательство вины, а вину должно доказывать, опираясь на факты и закон. Мы не будем жить в страхе друг перед другом. Мы не позволим страху затмить наш разум, если обратимся к нашей истории и нашей доктрине и вспомним, что мы – потомки людей не испуганных, но тех, кто не боялся писать, говорить, объединяться и защищать идеи от сиюминутной непопулярности» (“See It Now”, эфир от 9 марта 1954). Противостояние телеведущего и «младшего сенатора из Висконсина» достигло апогея к 1954 году. В эфире от 9 марта, в котором прозвучала цитированная выше речь, Мароу применил оригинальный полемический прием. Журналист сообщил в начале выпуска, что главная его тема – «сенатор Маккарти, запечатленный на его собственных выступлениях и прокомментированный его собственными словами» (“See It Now”, эфир от 9 марта 1954). В программе была представлена содержательная подборка фрагментов выступлений Маккарти (перемежающихся комментариями Мароу), из которых зритель мог заключить о непоследовательности и предвзятости политической кампании сенатора.

Широкий общественный резонанс, вызванный телевизионной полемикой представителем прессы и власти, подтвердил, по замечанию Т. П. Доэрти, что телевидение «стало новым мерилом массовых коммуникаций: печатные СМИ сошли с дистанции, и телевидение пересекло финишную черту» [Ibidem]. Прием монтажных столкновений собственных высказываний «медийной персоны» прочно вошел в систему современной журналистики и документальной публицистики (например, в работах американского документалиста М. Мура). С 1955 года формат “See It Now” вновь изменился, т.к. спонсор программы Американская алюминиевая компания (Alcoa) отказалась от дальнейшего финансирования. Телепередача увеличила эфирное время до одного часа и выходила двумя частями с паузой под рекламу. В 1958 году проект был заменен новой программой “CBS Reports”. В рамках данного проекта Мароу подготовил фильм “Harvest of Shame” (1960), однако выступил лишь в качестве одного из авторов.

Таким образом, рассмотренные художественно-эстетические особенности развития экранной документалистики стран Европы и США позволяют выявить ряд существенных тенденций. Общей тенденцией становится (на фоне обновленной технической базы) применение методов операторской работы (репортажная/оперативная съемка, длительное наблюдение, использование крупных и сверхкрупных планов, субъективной камеры), ранее не имевших широкого распространения. В свою очередь возникшее изменение зрительской дистанции вызвало рост интереса аудитории не только к героям, являющимся крупными фигурами в какой бы то ни было сфере культуры, но и обычным людям. Указанные обстоятельства привели к большей художественной выразительности экранного произведения и, как следствие, силе его эстетического воздействия, что дало толчок развитию экранной публицистики, активному вовлечению документалистики в сферу гражданско-политических вопросов как со стороны народа, так и дискурса власти.

Список литературы

1. **Almond P.** SEVEN UP! [Электронный ресурс]. URL: <http://www.paulalmond.com/7up.html> (дата обращения: 12.08.2016).
2. **Anthropology-Reality-Cinema. The Films of Jean Rouch** / ed. by M. Eaton. L.: BFI, 1979. 82 p.
3. **Doherty Th. P.** Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture. N. Y.: Columbia University Press, 2003. 320 p.
4. **Hill A.** Reality TV: Audiences and Popular Factual Television. L. – N. Y.: Routledge, 2005. 240 p.
5. **McLane B. A.** New History of Documentary Film. L.: Continuum International Publishing Group, 2012. 448 p.
6. **Moss S.** 56 Up: 'It's like having another family' [Электронный ресурс] // The Guardian. 2012. Monday 7. URL: <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2012/may/07/56-up-its-like-having-another-family> (дата обращения: 12.08.2016).
7. **Rouch J.** Cine-Ethnography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. 416 p.

ARTISTIC ORIGINALITY OF EUROPEAN AND THE USA SCREEN DOCUMENTARIES OF THE 1950-1960S

Kazyuchits Maksim Fedorovich, Ph. D. in Philosophy
Academy of Media Industry
mkazuchitz@gmail.com

The article addresses some relevant problems associated with the formation and development of foreign screen culture, its non-fiction segment (movies and television), of the middle of the XX century. The paper aims to study the peculiarities of using expressive means in nonfiction films and television of European countries and the USA of the 1950-1960s. Increasing esthetic and artistic flexibility of screen documentaries allowed making it relevant both for the people and for power discourse.

Key words and phrases: cinema; television; documentaries; TV-programme; publicistics; screen culture; *cinéma vérité*.