

**Д. М. НАУМОВА**

*викладач Київського національного університету  
театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого,  
кандидат філософських наук*

## **ДОКУМЕНТАЛІСТИКА: ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ВИМІР**

Після численних дебатів про сутність документального кіно, доцільно визнати, що центральне протиріччя документалістики: авторський погляд чи життєва достовірність — складає насправді не сутнісний конфлікт документалістики, а її визначення. Тобто документалістика на сьогоднішній день означається скоріше як певний синтез авторського погляду (чіткої спрямованості авторської логіки) й «життя в усіх його проявах» (за Дзигю Вертовим) [1].

Внутрішня, визначальна суперечливість документального кіно: авторського (пристрасного) чинника і об'єктивного (відстороненого) чинника на сьогоднішній день відходить уже на другий план, адже присутність обох компонентів (у їх конфліктному зіткненні) обов'язкова і безсумнівна. Натомість на передній план виступає питання про достовірність зображуваного життя у документальному кіно. Істинність переданого на екрані дедалі більше викликає сумнів. Ще наприкінці минулого століття західні дослідники культури та мистецтвознавці були збентежені неможливістю встановити достовірність фотографічного знімку, і передбачали перенесення цієї проблеми в усі види фіксованих мистецтв [2]. Та сама проблема тепер також існує і у сфері постановочного кіно, але останнє передбачає певну міру умовності. Документалістика ж потерпає від невизначеності достовірності факту особливо. Підпадає під сумнів і до того дискусійний чинник документального кіно — «життя в усіх його проявах» або «життя як воно є». Якщо раніше численні суперечки точилися з приводу загалом можливості відстороненої, нейтральної, максимально об'єктивної фіксації факту, то тепер як сам факт, так і його спосіб документальної фіксації викликають сумніви.

Справа не тільки в наявності суперечностей довкола розуміння предмета і самого поняття документалістики, а в імовірності видозміни кінематографічного, телевізійного жанру творчості з переліком цікавих, вироблених і сформованих впродовж історичного

розвитку кінематографа і телебачення прийомів. Питання також полягає і у тому, чи не будуть новітні здобутки документального кіно (ті нові форми, які з'являються сьогодні) дійсно цінними, чи не втратиться те особливе, що відрізняло кіножанр і привертало увагу і симпатію глядачів документального кіно.

Звернення до телебачення у контексті документалістики видається закономірним і природним. Адже суть телебачення, його задум і виникнення мають суто документальну природу. «Дальнобачення» — це можливість слідкувати за подіями в іншій частині земної кулі в той самий час, коли ці події відбуваються. Більше того, телебачення в перші десятиліття свого існування дійсно відповідало ідеї свого виникнення. Через відсутність відеозапису значна частина телевізійних програм транслювалась у прямий ефір. Надалі, із виникненням можливості відеозапису, удосконаленням технічної бази частка програм із прямим включенням дедалі зменшується. На сьогоднішній день телебачення представляє собою поліфункціональну модель медійного транслятора. Ним продукуються власні програми, телевізійні фільми і т. д., а також надається можливість трансляції кінофільмів різноманітних жанрів, що робить можливим більшої кількості аудиторії переглянути фільм.

Хоч як сьогодні лають телебачення, все ж слід визнати за ним одну з найважливіших позитивних рис: телебачення виступає провідним транслятором документальної продукції (як кіно-, так і телевізійної). Ця особливість сприймається абсолютно природно на телевізійному екрані. Саме така форма трансляції документальних жанрів виявляється найбільш привабливою для масового глядача. Завдяки саме телебаченню документалістика сьогодні знову викликає масове зацікавлення глядача, і перетворюється на популярний жанр. Слід відмітити, до речі у цьому контексті, і те, що завдяки появі і розвитку телебачення кількість жанрів документального кіно значно збільшилась, а форма — урізноманітнилась. Причина не тільки у спрощеній (порівняно з кіно) схемі відеовиробництва, можливості використання різноманітних технічних новацій як під час зйомки, так і на стадії монтажу (полегшення процесу зйомки, використання спецефектів та ін.) на телебаченні. А також (можливо, навіть в основному) у формуванні специфічного телевізійного світогляду, відмінного від світогляду попередніх поколінь, які не знали телевізійного приймача у власному помешканні [3; 4]. З'явилися особливі умови сприйняття екранного видовища, відмінні від попередніх умов. Тепер видовище постійно присутнє у повсякденному житті. Його

можна не тільки дивитись, а й слухаючи, обирати для себе цікавий матеріал, щоб звернутись до перегляду; з'явилась можливість перемикати канали без особливого напруження, на відстані; вмикати телевізор у будь-який момент і обирати самостійно час перегляду видовища, особливо не готуючись до зустрічі із ним і т. д. Ці та інші моменти, зрештою сформували покоління, схильне до швидкої орієнтації у програмному матеріалі; спроможне швидко сприймати кадр (що дало можливість в подальшому все більше і більш скорочувати довжину кадру) у невеличкій рамці телевізійного приймача; природно сприймати екранний образ, що складений із великої кількості розрізнених елементів (як кадр, звук, колір, пластика і т. д.). Таким чином, незалежно від нашого відношення до телебачення, воно залишається важливим чинником культурних перетворень, впливає не тільки на суспільні, політичні і т. д. процеси, а виступає впливовим фактором культурних і світоглядних трансформацій.

Однак, повернемося до документалістики із притаманним їй двома чинниками авторства і особливості фіксації події, факту.

Присутність авторської компоненти у документальному кіно не викликає сумніву з часів Дзиги Вертова. Хоча слід визнати, що з приводу авторства якраз точилося надто багато суперечок, приміром, чи можна взагалі визначати фільм як документальний, якщо у ньому присутній настільки яскравий авторський чинник як, припустимо, у фільмах Дзиги Вертова. Зрештою, незважаючи на авторитетність опонентів, фільми цього режисера все ж визнаються документальними.

Сьогодні ситуація з авторською точкою зору зазнала певних перетворень. Суб'єктивізм тепер представляє собою не стільки вираження особистісного «я», скільки данину моді (в окремих випадках), і тому його присутність закономірна і безсумнівна нині. З іншого боку, з'являється тенденція до відсутності авторитета автора відносно екранного видовища. Лише поодинокі постаті у кінематографі (надто рідко на телебаченні) визнаються авторами і мають право, чи можливість авторитарного висловлювання, яке сприймається як мистецьке вираження. Доля багатьох інших, особливо це притаманно для телебачення із його програмністю і циклічністю, — насичувати змістом певну форму, яку і після їх відходу від справи насичуватимуть не гірше.

Однак, якщо говорити про сутність телебачення, то йому якраз притаманне авторство публіцистичної якості або авторство присутності. Іще В. Саппак у відомому дослідженні «Телебачення і ми»

відзначав феномен присутності людини на телевізійному екрані у якості яскравої самобутньої мислячої особистості. Саме телебачення, на його думку, відкрило нові можливості екранного «безпосереднього» спілкування з відміною «четвертої стіни» і з входженням у приватне життя кожного глядача [5].

Відсутність авторства у створенні будь-якого твору призводить до відсутності відповідальності з боку виконавців, адже авторами вони не є. Крім того, вирішуються інші задачі — плановість виходу в ефір і т. ін. Відсутність відповідальності при створенні документального кіно-, телефільму і т. д. (жанр не має значення) призводить до ймовірної нечистоплотності щодо перевірки окремих фактів, щодо трактування й інтерпретації певних подій. На сьогодні, нажаль, набагато важливіше, щоб оповідь виглядала більш конфліктною й епатажною задля привернення уваги глядача, аби з поміж передач численної кількості телевізійних каналів той обрав саме запропоновану. Тому й трапляються спроби драматургічної обробки факту, привнесення певної «перчинки», окрім звичайної безвідповідальної недбалості.

Об'єктом зацікавлення документального твору все частіше стає епатажний факт. Основна його частина містить драматичний розвиток сюжету, який дуже часто представлено у вигляді «відтвореної реальності». Нажаль, такий сценарій не надто концентрований на герої (героях) як на особистості, а радше простежує низку подій, за якими із зацікавленням може слідкувати глядач. Дія розвивається інтенсивно, насичено, не залишаючи «повітря». Однак, уся ця інтенсивність викладу не залишає за собою реального життя, із насиченістю побутовими дрібницями, можливо, щирими словами, роздумами, спостереженнями і т. п., — усім тим, чим, власне, цінне документальне кіно, що здатне привернути глядача і не залишити його байдужим. В такому випадку — історія, хоч як майстерно вона розказана, залишається якимось відстороненим епізодом, який, можливо, мав місце у чийомусь житті... Створюваний ніби «документальний» світ надто різке відрізняється від світу реального і має певні приємні й відштовхуючі якості. Цей світ здатен не тільки привернути глядача, а й втягнути його в певні правила гри, які ніби то й приємні... Крім того, ця гра зі своїми правилами вже не потребує особливих зусиль по підготовці до сприйняття. Це гра відстороненого споглядача, який особливо не витрачає свій емоційний потенціал і реагує на максимальні подразнення, але який все менше схильний до співучасті, або навіть співпраці із переглядом документального твору. Така документалістика масово присутня на телевізійному

екрані і слугує основним заповненням ефірного часу (залишається тільки сподіватися, що виключно через брак якісного продукту).

З точки зору глядача телебачення виглядає як процес безкінечної артикуляції зовнішніх подій, які остільки, оскільки стосуються реципієнта, а точніше, — існують у якомусь фактажному світі, який сприймається як дещо інший по відношенню до справжнього, жахи якого існують, але не становлять реальну (лише імовірну) загрозу для сприймаючого. Відбувається так би мовити розмежування світу на «я» й «інші», що становить прадавню опозицію людського існування, де суспільство (на відміну від традиційної схеми) сприймається у якості опозиції суб'єкту. Повна довіра до екранного факту на сьогодні не діє навіть, якщо факт візуально зафіксовано. Сучасний глядач схильний уже до сумніву і недовіри до показуваного. Навіть стан навіювання [6], який психологи визначають як особливий стан емоційної активності, притаманний глядачу під час перегляду телевізійної програми, не здатен уже бути гарантом формування впевненості й довіри до екранного факту.

На телевізійному екрані зміст переважає над образом, інформація над видовищністю, і та творчість, яку пропонує телебачення у якості власного екранного продукту — це скоріше фактажна творчість, можливо, навіть на сьогоднішній день — міфотворчість. Основний мотив — сплетення фактів у щільний потік. У цьому потоці, що становить сітку телевізійного ефіру, перемежовані різноманітні події, факти, інформація, розібратися і впорядкувати які інколи проблематично для глядача.

Важливо у цьому зв'язку зупинитися також і на розумінні ролі й місця екранного твору в житті окремої людини, соціуму, в загальнокультурних процесах... Як це не прикро звучить, особливо для творців, екранні твори на сьогоднішній день у своїй масі перестають нести ту естетичну, духовну функцію, яка закріпилася за ними з середини ХХ ст. Екранні твори переходять у якість продуктів естетичного або культурного ужитку. Нажаль, така тенденція простежується не тільки у сфері екранної творчості. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. переглядаються погляди на мистецтво, і творчість як таку. Ті процеси, які відбуваються у цьому контексті на теренах пострадянських країн, свідчать про швидку переорієнтацію, адаптацію мистецтва під вимоги глядача (слухача, читача). Ця переорієнтація відбулась на згаданій території достатньо швидко, і, можливо, деякі здобутки західної культури у цьому плані поки залишилися не врахованими, але не викликає сумніву той факт, що мистецтво стало

орієнтованим на споживача. І таким чином, вся кіно-, як і телевізійна творчість водночас перетворилась на «продукт» «для споживання», що цілком відповідно, якщо ідеться про споживацьке суспільство. Так будь який телевізійний твір (кіно ще вдалось залишити за собою позиції певної елітарності і не перетворитися суто на «продукт» для споживання) — «продукт», і розглядається як продукт, який необхідно «видати», і який має задовольнити ніби то певні потреби. Хоча парадокс полягає у тому, що саме про потреби ніхто нікого ніколи не питає. Формується певне уявлення про споживача, про ніби то його вимоги, та лише окремі «продукти» телевізійного ефіру дійсно відповідають бажаному. Крім того, інтерес аудиторії також формується і засобами самого телебачення, яке пропонує певний перелік «продуктів», і вже самим фактом пропозиції корегує смаки і вимоги глядачів. Загалом же ідеться про певне нав'язування з боку телебачення. На будь-які докори знаходиться відповідь виробників: «вимкніть і не дивіться». Хоча зрозуміло, що важко відмовитись від такого інформаційного каналу, яким на сьогоднішній день виступає телебачення. Отже, якщо ідеться про створення «продукту» масового споживання, то про мистецтво не йдеться. Зникає необхідність авторства, що зрештою і призводить до відсутності відповідальності за сказане, показане, проголошене засобом екрану. З іншого, глядацького боку, така ситуація провокує певний рівень недовіри як щодо існування самого факту, так і щодо достовірності проголошеного. Таким чином, можна стверджувати, що і розуміння ролі екранного твору, а вірніше знецінення цієї ролі і значення також впливає на якість твору і особливість оцінки кінцевого результату як з точки зору автора, так і з точки зору аудиторії.

Повернемося, однак, до пошуків істинності екранного твору. Хоча, нібито і не зовсім зрозуміло, навіть відстоювати права на отримання втраченої реальності заради самої реальності.

Екранний документ, факт являє собою відбиток часу, відбиток дещо інший, ніж може дати літературна творчість, музика, живопис, інші види мистецтв. Навіть фотографія не здатна упіймати це відображення не моменту, вихопленої миттєвості, а руху, можна сказати пластики часу. Саме тому екранний відбиток, відбиток часу у русі є настільки важливим.

Кожний історичний період має свій, властивий тільки йому образ, рух, ритм, загалом — пластичну виразність. Ця неповторність живе лише мить у історії. Далі — новий час зі своїми, притаманними тільки йому ритмами, образами і т. д.

Місія хроніки полягала саме у фіксації часу як певного періоду існування суспільства в усіх нюансах, деталях і характерних подробицях. Адже подробиці тамують у собі суть явища, подробиці є смаком епохи. Подробиці визначають те, чим може бути цікавий певний час для нащадків.

Особливість фіксованого на плівку факту також і у тому, що він існує на кількох енергетичних рівнях (мова ведеться про зміст, який не привноситься, а знаходиться, і зрештою вивільняється із готового матеріалу, в якому він уже закладений) [1, с. 31]. Автор під час зйомки певної події звертає увагу на конкретні моменти і зацікавлений конкретними моментами. Навіть, якщо глядач ітиме в процесі перегляду за авторським задумом, не обов'язково, що окремих кадр буде сприйматися ним саме так, як того хотів автор. Адже кадр сам по собі неоднозначний, його зміст інколи неможливо оцінити одразу або з одного перегляду. Випадкові об'єкти у кадрі, пози, жести, міміка і т. д. — все це становить його характер. Саме цей фактор дозволяє працювати з документальним, хронікальним кадром безкінечно, і саме це дає можливість створення численної кількості монтажних побудов з одними і тими ж кадрами. Таким чином, виходить, що у документальному кіно «...дійсність на екрані може виявитись не тільки такою, якою її бачив автор, а й — наскільки не є дивним це припущення — разом з тим і такою, якою він її не бачив» [1, с. 31]. Погляд іншого автора, митця здатен змінити зміст кожного окремого кадру у іншому контексті, у іншій монтажній побудові. У цьому суть експериментів Е. Шуб, А. Пелешяна та багатьох інших документалістів, які на хронікальному, документальному матеріалі творили власні фільми. Це був новий, сміливий погляд на історичні події з точки зору нового покоління. У таких фільмах відбувається переосмислення історії, місця у ній людини, власне, долі людини.

Зникнення жанру хроніки фактично означає зникнення фіксованого факту часу, зникнення часопису (літопису часу), а точніше кінопису (за аналогією). Вірогідно, що функції хронікера сьогодні перейшли до телебачення. Саме воно із легкістю і властивою йому природністю документального бачення здатне із усією допитливістю фіксувати час. Однак, не можна сказати, що таке заміщення може вважатись адекватним. Все ж задачі телебачення значно відрізняються від задач хроніки. Якщо хроніка передбачає передусім спостереження і безпристрасну фіксацію факту, то телебачення схильне не тільки до трансляції факту, а й до формування, створення факту. Але особливість телебачення іще й у тому, щоб повністю володіти фактом сучасного

життя, апелювати і трансформувати факт відповідно до суспільної, політичної, економічної або навіть демократичної необхідності.

Окрім функції хронікера телебаченню дісталась функція соціального видовища, видовище, яке не стільки є мистецтвом, скільки політичним, соціальним, культурним резонатором, що передає дихання і нерв часу для нас самих, для нащадків, для прийдешніх поколінь.

1. Муратов С. А. Пристрастная камера. — М., 1976.
2. Warburton N. Authentic Photographs // The British Journal of Aesthetics. — 1997. — Vol. 37. — № 2: April. — P. 129–137.
3. Кинематограф и культура (Материалы «круглого стола») // Вопр. философии. — 1990. — № 3. — С. 3–30.
4. Разлогов К. Э. Экран как мясорубка культурного дискурса // Вопр. философии. — 2002. — № 8. — С. 24–41.
5. Саттак В. С. Телевидение и мьт: Четыре беседы. — М., 1988.
6. Кордобовский О. С. Телемания и ее социально-психологические корни // Человек. — 2001. — № 4. — С. 99–113.

**Наумова Л. Документалістика. Телевізійний вимір.**

Стаття про особливості сучасної документалістики. Як її яскравий і популярний прояв розглядається телевізійна документалістика з її особливостями і перспективами подальшого розвитку. Акцентується увага на ознаках і проблемах сучасного документального телевізійного фільму. Центральними проблемами обрано авторський чинник і документальну фіксацію факту.

**Ключові слова:** документалістика, телебачення, автор, глядач, факт, достовірність.

**Наумова Л. Документалистика. Телевизионное измерение.**

Статья об особенностях современной документалистики. Как ее яркое и популярное проявление рассматривается телевизионная документалистика с её особенностями и перспективами дальнейшего развития. Особое внимание уделяется чертам и проблемам современного телевизионного фильма. Центральными проблемами предстают авторский фактор и документальная фиксация факта.

**Ключевые слова:** документалистика, телевидение, автор, зритель, факт, достоверность.

**Naumova L. Documentary. Television measuring.**

The article is about the features of modern documentary. As it a bright and popular display is examined television documentary with its features and prospects of subsequent development. Attention is accented on signs and problems of modern record television film. An author factor and documentary fixing of fact is select central problems.

**Keywords:** documentary, television, author, spectator, fact, authenticity.