

Научная статья

УДК 791.43/.45

DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-419-436

**Между Вертовым и Флаэрти:
монтажные стратегии репрезентации реальности
в практике кино и телевидения**

Елизавета Анатольевна Манскова

Алтайский государственный университет
Барнаул, Россия

manskova79@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2962-2415>

Аннотация

Рассматривается актуальная сегодня проблема девальвации экранного документа, исчезновения четких границ между игровым и неигровым, фактом и вымыслом. Автор предлагает анализ этого феномена с точки зрения технологических стратегий современных режиссеров и репортеров в практике телевидения. Структурно-семиотический подход позволяет сосредоточить внимание на анализе технического кодирования реальности. В результате автор приходит к выводу о доминировании двух основных монтажных стратегий в практике документального кино и телевидения, которые можно обозначить терминами «вертовский» и «флаэртианский» подходы. При флаэртианском подходе приращение факту свойств драматургически законченной истории происходит на этапе внутрикадрового монтажа, т. е. на этапе съёмки, при этом может быть допустимо использование метода реконструкции факта. При вертовском подходе режиссер или репортер не вмешивается в ход события, предпочитая репортажный метод, метод наблюдения, скрытую камеру, привычную камеру, а драматургию зафиксированного события при недостатке фактуры создает уже на этапе междокадрового монтажа. На основе наблюдений за работой современных редакций информации и контент-анализа автор приходит к выводу

© Манскова Е. А., 2023

о том, что в практике информационного производства сегодня доминирует флаэртианский подход, а в практике теледокументалистики – вертовский. При этом отсутствие норм и канонов в использовании обеих стратегий в телевизионном производстве приводит к искажению документального метода, нарушению принципа достоверности экранного документа.

Ключевые слова

Дзига Вертов, Роберт Флаэрти, документальное кино, телевидение, монтаж, постановочность, достоверность

Для цитирования

Манскова Е. А. Между Вертовым и Флаэрти: монтажные стратегии репрезентации реальности в практике кино и телевидения // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 419–436. DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-419-436

Between Vertov and Flaherty: Editing Strategies for Representing Reality in Film and Television Practice

Elizaveta A. Manskova

Altay State University

Barnaul, Russian Federation

manskova79@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2962-2415>

Abstract

The paper discusses the actual problem of documentary film devaluation, the disappearance of clear boundaries between play and non-fiction, fact, and fiction. The author analyzes this phenomenon from modern directors' and reporters' technological strategies in television and documentary films. The structural-semiotic approach allowed focusing on the technical coding analysis of reality. The author concludes that the dominance of the two main editing strategies in film and television practice can be designated by the terms "Vertov" and "Flaherty" approaches. In the "Flaherty" approach, the fact is given the properties of a dramatically finished story at the intra-frame editing stage, in other words, while filming; at the same time, using the reconstruction method is acceptable. The "Vertov's" approach supposes that the director or reporter does not interfere in the event's course, relying on the following methods: reportage, observation, hidden or familiar camera. The drama of the recorded event, if it lacks texture, is created at the stage of interframe editing. Based on observations of modern editions of information and content analysis, the author concludes that nowadays, the "Flaherty" approach dominates in information production and the "Vertov" one – in documentary film practice. However, the absence of norms and

canons in both approaches leads to a distortion of the documentary method and violation of a documentary film's accuracy principle.

Keywords

Dziga Vertov, Robert Flaherty, documentary film, television, editing, staging, accuracy

For citation

Manskova E. A. Between Vertov and Flaherty: Editing Strategies for Representing Reality in Film and Television Practice. *Critique and Semiotics*, 2023, no. 1, pp. 419–436. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-419-436

Введение

Проблема репрезентации реальности в экранном документе остается одной из главных для исследователей визуальной культуры. Дискуссии о конструирующей, не миметической, природе документального экрана не ограничиваются научным дискурсом. В условиях тотального информационного давления на человека, особой роли медиа в гибридных и экономических войнах проблема достоверности документальных экранных образов теперь обсуждается и в общественном поле, становится инструментом политической риторики. Сегодня, например, через феномен «fake news»¹. Фейковыми называют фотографии, видеоролики, репортажи телевизионных новостей. К последним особенно много претензий, связанных с нарушениями профессиональных принципов телевизионной журналистики.

В научном дискурсе дискуссии о достоверности и манипулятивных стратегиях современного документального телеэкрана ведутся с позиций социальной философии, политологии, культурологии, коммуникативистики. Исследователи чаще сосредотачивают свое внимание на политическом аспекте проблемы. В то время как развитие документального экрана, в том числе телевизионного, всегда зависело от двух факторов: идеологического и технологического. А сам процесс «кодирования реальности», т. е. процесс съёмки и склейки материала, в первую очередь детерминирован на-

¹ Фраза «fake news» стала фразой 2017 года, по версии редакторов толкового словаря английского языка «Collins English Dictionary», ее употребление выросло на 356 %, в том числе благодаря риторике Президента США Дональда Трампа. Словарь дает следующее определение «fake news»: «If you describe information as fake news, you mean that it is false even though it is being reported as news, for example by the media».

бором монтажных правил и приёмов. Дж. Фиске, предлагая дискурсивную модель анализа кодов телевизионного контента, включал в схему обязательный «анализ технических кодов», помимо выявления социальных кодов, определения прагматической и синтагматической структуры визуального сообщения [Fiske, 1991, pp. 56–59]. Такой подход представляется методологически продуктивным. Именно монтажный метод определяет будущий жанр, он является и важным маркером для оценки степени достоверности экранного образа, которая невозможна в категориях «ложности» или «истинности», главной шкале оценки борцов с фейками, поскольку мистификация, постановочность, инсценировка с первых шагов кинематографической истории являются полноправными методами документалистики.

Онтологически экранный документ несет в себе игровое и неигровое начала и не способен преодолеть эту амбивалентность, не исключив из процесса съёмки автора. Лишь в зависимости от эпохи и ее идеологии либо на первый план выходит требование достоверности, либо обнаруживается тенденция к девальвации экранного документа. Преодоление кризиса доверия каждый раз идет через утверждение новых профессиональных стандартов. Но новизна их относительна и является таковой лишь для нового поколения экранных демиургов.

Базовые технологические принципы, позволяющие следовать требованию фактической точности и достоверности, а также приёмы, их разрушающие, были заложены еще в период формирования документального метода и языка кино пионерами документалистики советским киноавангардистом Дзигой Вертовым и первым американским визуальным антропологом Робертом Флаэрти. Взгляд на их режиссерские концепции как на оппозицию двух монтажных методов, двух способов конструирования экранной реальности, утвердившихся в мировой практике тележурналистики, актуализируют проблему понимания механизмов и технологий, которые определяют сегодня процессы девальвации экранного документа.

Материалы и методы

Эмпирическим материалом исследования стали фильмы Роберта Флаэрти «Нанук с Севера», «Моана», «Человек из Арана», фильмы Дзиги Вертова «Киноглаз», «Человек с киноаппаратом», «Три песни о Ленине», «Энтузиазм», «Шестая часть суши», «Колыбельная», киножурнал «Кино-правда № 1-17». Также потребовалось обращение к образцам классики

документального кинематографа: фильмам Джона Грирсона, Ричарда Ликока, Жана Руша, Эдгара Морена, Самария Зеликина, Герца Франка, Виктора Лисаковича и др.

Вторую часть материала для сравнительного анализа составил информационный и документальный контент главной тройки российских федеральных телеканалов (1 канал, Россия-1, НТВ) и региональных телекомпаний (ГТРК «Алтай», «Толк») за период 01.02.2020 – 30.03.2020.

Важной составляющей эмпирической базы стал и собственный 15-летний опыт наблюдений автора в процессе профессиональной деятельности на должностях корреспондента, ведущей, продюсера и главного редактора в региональных телевизионных телекомпаниях России, в том числе входящих в холдинг ВГТРК. В контент-анализ были включены наблюдения периода с ноября 2019 по март 2020 г. Наблюдения после начала пандемии коронавируса и введения локдауна не могут быть релевантны поставленным цели и задачам исследования. Синтетическая природа объекта исследования потребовала междисциплинарного подхода.

Качественные и количественные социологические методы (контент-анализ, метод экспертных оценок) и метод наблюдения позволили выявить специфику подходов к процессу монтажа типового информационного контента региональных телестудий. Структурно-семиотический подход применен для выявления механизмов кодирования знаков экранной реальности, семиотический метод продуктивен и при анализе экранного языка как сложной знаковой системы. Также использованы конкретно-исторический и сравнительно-исторический подходы.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды философов и культурологов П. Бурдьё, Р. Вильямса, П. Вирильо, М. Кастельса, М. Маклюэна, Дж. Фиске, которые рассматривали проблемы механизмов репрезентации реальности в экранной культуре, и семиотиков кино Ю. М. Лотмана, В. В. Иванова, У. Эко. Первая попытка теоретического обоснования документального метода принадлежала Д. Вертову, чьи разработки актуальны и сегодня. Его опыт и опыт Роберта Флаэрти изучены в трудах по истории и теории документального кино как отдельного вида экранного искусства, среди которых для нас особую теоретическую значимость представляют монографии Л. Н. Джулай, С. В. Дробашенко, Ю. М. Лотмана, Л. Ю. Мальковой, С. А. Муратова, Г. С. Прожико, Л. М. Рошалья, Ю. Г. Цивьяна и американских исследователей Д. К. Эллис, Б. А. Маклейн, П. Р. Циммерман, С. МакДональд (Jack C. Ellis, Betsy A. McLane, Patricia R. Zimmermann, Scott MacDonald).

Результаты

Реальность, попавшая в рамки кадра, автоматически перестает быть точной копией действительности. Субъективность этому слепку придают ракурс, настройки камеры, крупность плана. С нажатием кнопки «record» и начинается процесс монтажа, кодирования реальности. Но, в отличие от съёмочного процесса на площадке игрового кино, на документальную съёмку ограничения накладывают время, локация, погода, люди, возможности самой техники, как бы она ни совершенствовалась. Например, технически сегодня метод скрытой камеры может быть реализован безупречно, камеры встраиваются даже в оправы очков, и теперь не надо, как Виктор Лисакович, прятать в темноте и укутывать шумный механизм в шубы². Но метод скрытой камеры сегодня российские журналисты практически не применяют из-за юридических ограничений и риска судебных разбирательств.

Документалисты и, в большей степени, тележурналисты, которые ограничены еще и временем производственного цикла, ежедневно сталкиваются с невозможностью запечатлеть событие в необходимой им полноте видеоряда. Этот дефицит фиксируемой реальности можно преодолевать двумя способами: обозначим их как «флаэртианский» и «вертовский».

Режиссер, которого принято сегодня называть «отцом документального кино», Роберт Флаэрти получил и другие номинации от кинокритиков: «наивный сказочник» «искусный инсценировщик», «фантазер» [Роберт Флаэрти, 1980, с. 7]. Причина в методе Флаэрти. В работе над своим первым фильмом «Нанук с Севера» пока еще дилетант-самоучка хорошо усвоил: кино делает драматургия, а значит, должен быть конфликт, герой, антигерой, архетипы. В последующих картинах он осознает еще одно правило: если драматургии в реальном жизненном моменте нет, значит, ее надо придумать. В «Нануке» тяжелые условия быта инуитов сами по себе являли конфликт – вечную борьбу человека с суровой природой, – оставалось лишь фиксировать натуру. Но уже здесь появляются ограничения:

² Во время съёмок фильма «Катюша» (1964) режиссер Виктор Лисакович применил метод скрытой камеры. Он пригласил участницу войны Екатерину Демину в кинозал посмотреть кадры военной хроники, где были установлены скрытые камеры. Для того чтобы заглушить звук работающего механизма, их заворачивали в шубы и телогрейки. В результате удалось получить эмоциональные, естественные кадры и комментарии героини.

камера на штативе не входила в иглу. Для фильма специально строили жилище побольше, но оно осыпалось, пришлось ограничиваться иглу без крыши, и пар изо рта эскимосов внутри жилища традиционно вспоминают Флаэрти, поднимая вопрос о документальности его картин. При этом «Нанук», бесспорно, являет собой этнографический документ. А подобную естественную драматургию жизни Флаэрти не встретит вплоть до фильма «Земля». В «Моане» придется реконструировать ушедшие в прошлое обряды полинезийцев, а в «Человеке из Арана» обучать рыбаков давно забытому промыслу охоты на акул и заранее прописывать своим героям их диалоги. Ни на Аранских островах, ни на Самоа режиссер не встретит такой же драматургически яркой борьбы как на Гудзоне, поэтому будет вынужден ее инсценировать.

Однако важно провести четкую границу между методами инсценировки, постановки и методом реконструкции факта. В «Нануке» всё, что Флаэрти просит сделать эскимосов, они делают в своей обычной жизни: строят иглу, охотятся на моржей, добывают песка, дают детям рыбий жир, целыми семьями передвигаются в одном каноэ. И все эти действия они повторяют на камеру по просьбе режиссёра. Постановка предполагает подмену факта реальности авторским вымыслом. Технологически разница во время съёмки определяется достаточно просто. Либо документалист (репортер, оператор) просит: «Покажите, как вы это делаете». Либо начинает руководить процессом: «А давайте это лучше сделаем так... По картинке будет красивее». В первом случае будет реконструкция факта, во втором – постановка. Инсценировка – это полный художественный вымысел: «Вы этого не делаете? А давайте для нас сделаете, нам нужно для сюжета».

Допустимо ли в документалистике не чистое наблюдение: до сих пор этот вопрос остается дискуссионным для режиссеров кино, но для телерепортеров сегодня решается однозначно. Цикл производства телесюжета в новостной или итоговой программе составляет в среднем от 1 до 7 дней в зависимости от темы и жанра. У корреспондентов федеральных каналов на подготовку тематических репортажей времени больше, чем у региональных репортеров. В условиях ограниченности ресурсов небольших студий один корреспондент в среднем производит один сюжет в день. Съёмочный цикл такого материала составляет 3–4 часа. У Флаэрти был год на кинонаблюдение за эскимосами, у современного репортера – только один день, чтобы снять, например, историю о проблемах оленеводства Ямала. Ждать, когда сама жизнь преподнесет драматургический поворот,

невозможно. Поэтому идти приходится по «флаэртианскому» пути реконструкции: подобрать героев, настроить их на нужный диалог, попросить специально на камеру повторить типичные для его быта действия – подготовку к соревнованиям упряжек или заготовку строительного материала для нарт – и дополнить всё это репортажными съёмками³. Реконструкция факта часто оказывается и единственно возможным методом съёмки в просветительских, образовательных, научно-популярных документальных проектах.

Этот подход позволяет на этапе монтажа сохранить нарратив истории, избежать фрагментации хронотопа, представить факт в форме времени. Этим и отличался флаэртианский подход: на этапе съёмок компенсировать дефицит документального материала, чтобы выстроить длинные законченные монтажные фразы, дать возможность зрителю погрузиться в момент жизни, раствориться в реальности его героев. Монтажом руководил отснятый материал, а не режиссер. Джон Голдман вспоминал: «Флаэрти отрицал сознательную композицию не только кадра, но и ритма. Соединение кадров, их последовательность рождались изнутри и не зависели от заранее придуманного ритма. Ритм в фильме порождался жизнью, а не жизнь – ритмом» [Роберт Флаэрти, 1980, с. 134]. И пока на одном континенте один дилетант, подчиняясь ритму Арктики, создавал феномен визуальной антропологии, на другом континенте другой дилетант провозгласил «Киноправду» и заявил, что «киночество есть искусство организации... вещей в пространстве и времени в ритмическое целое», а главным элементом экранного искусства является интервал [Вертов, 2008, с. 16].

Дзига Вертов не только впервые заявил о необходимости четкого разделения на игровой и неигровой кинематограф, но и стал создателем поэтики монтажа, целого арсенала новых монтажных приёмов. Вертова можно считать и предвестником телевизионной фабрики новостей. «Киноправду» в будущем он видел как «обзор событий мира через каждые несколько часов» [Там же, с. 106], а его «киноки» первыми освоили репор-

³ Информационный выпуск «Ямал Регион», сюжет «Проблемы оленеводов и рыбаков депутаты изучают прямо в тундре». https://www.youtube.com/watch?v=g_WfEmsocsU

Информационный выпуск «Вести-Ямал», сюжет «Ямал и Коми вместе ищут решения общих проблем в развитии оленеводства». <https://www.youtube.com/watch?v=0qPUZP7R4h8>

тажный метод съёмки и дежурили как новостные операторы в ожидании пожаров, аварий, выездов скорой помощи.

Но зачастую за революционной патетикой Вертова революционную поэтику разглядеть удавалось не всем. Автора знаменитых принципов документалистики снимать «жизнь как она есть» и «жизнь врасплох», как и Флаэрти, не раз обвиняли в недокументальности: современники называли формалистом, а потомки – автором противоречивых манифестов и идеологических конструкторов. Но, опуская длинный перечень открытий Вертова и противоречий его теории экранного документа, остановимся на главном для нашего исследования – на методе Вертова – и перечислим основные принципиальные расхождения его с Робертом Флаэрти. Оба режиссера считаются пионерами документального кино как авторы, намеренно ушедшие в натурные съёмки и выбравшие метод наблюдения за реальностью как основной. И Флаэрти, и Вертов были уверены, что камера совершеннее человеческого глаза и дает нам возможность лучше видеть. Различия в технологических подходах были следующими.

1. Вертов считал единственно возможными непостановочные методы съёмки, при этом понимая всю сложность задач, поставленных перед «кинокамами». В стенограмме одной из дискуссий зафиксированы вопросы к Вертову, которые остаются актуальными до сих пор: «как достигнуть чистой фиксации факта, когда треск камеры в любом случае привлекает внимание, и при виде камеры любой человек начинает играть?» [Вертов, 2008, с. 107]. Вертов ответил, что существует 30–50 приёмов преодоления этой проблемы и условно разделил их на три группы: сегодня в практике тележурналистики эти методы мы называем «скрытая камера», «репортажная съёмка», «привычная камера». Флаэрти, напротив, использовал помимо метода наблюдения метод реконструкции факта, а затем и противоречащие принципу документальности постановку и инсценировку.

2. Если Флаэрти специально подбирал для своих фильмов героев, то для Вертова вопрос фактурности не существовал: «я выбираю только факты, если они мне подходят, но не смотрю на типы – фотогеничны они или нет» [Там же, с. 108]. Иначе говоря, Флаэрти искал подходящих (фотогеничных) героев, а Вертов – фотогеничные (подходящие) факты.

3. На этапе внутрикадрового монтажа Флаэрти и Вертов предпочитают разные операторские стратегии. Флаэрти не приемлет сверхкрупный план, который для Вертова становится главным инструментом создания экспрессии и образа. Флаэрти очень любит панорамы, которые Вертов называет «тошнотворными» и предлагает разрабатывать «съёмку с движения»

(позже она получит еще одно название – «динамичная камера») [Вертов, 2008, с. 22]. Флаэрти, снимая, имитирует человеческий глаз, вглядываясь в героя, в мир вокруг него. Вертов доказывает свой постулат о том, что «киноглаз» должен «помочь человеку лучше видеть», и ищет совершенно неожиданные ракурсы, точки зрения, не доступные человеческому глазу.

4. Для Вертова как для типичного представителя революционного авангарда форма и была содержанием, поэтому все поиски концентрировались в области монтажа. Именно на этом этапе и происходило для Вертова кодирование реальности: «киноки понимают монтаж... как организацию видимого мира» [Там же, с. 79]. Он выделяет 6 этапов монтажа, начиная с того, что сегодня мы называем отработкой локаций, и заканчивая перемонтажом готового материала. Принципиальное значение при монтаже для Вертова имеют интервал, ритм, темп. Вертов первым вводит в практику документального кино клиповый, тематический, метафорический монтаж, активно работает с полиэкраном, графическими элементами, спецэффектами. Флаэрти подчинял монтаж нарративам реального действия, поэтому стандартным для его метода был последовательный монтаж.

5. Вертов смог создать язык, которому не нужны были подпорки в виде надписей. А сами надписи он воспринимал не как инструмент копирования экранного факта, а как дополнение, расширение экранного образа. Флаэрти до появления звука без надписей обойтись не мог.

Итак, Вертов радикально выступал против любого использования художественных приёмов во время съёмочного процесса, но хронику превращал в искусство на этапе монтажа, а Флаэрти заимствовал игровые методы для получения драматургически законченного исходного материала, на монтаже подчиняясь логике полученного материала. В этом состоит главная оппозиция двух подходов.

Сегодня в практике экранного производства весь процесс делится на три этапа: pre-production, production и post-production. Аналогичный алгоритм действует и в отношении телевизионного продукта, в том числе информационного жанра. Pre-production предполагает подготовку к съёмочному процессу: это поиск локаций, героев, написание синопсисов и сценариев. Далее идет процесс производства (production), или, по-другому, съёмочный процесс. После окончания съёмок начинается период post-production, который включает в себя процесс монтажа. Здесь важно отметить, что технологически монтаж начинается уже в процессе съёмок в момент, когда включается камера. Строго терминологически монтаж

делят на внутрикадровый, который происходит в момент съёмки, и междокадровый, который происходит за монтажным столом. От того, каким именно образом будет получен исходный материал, зависит и последующий этап производства за монтажным столом. Итак, в случае флаэртианского подхода к преодолению дефицита зафиксированной реальности документалист или журналист вносит свои авторские, режиссерские коррективы уже на этапе внутрикадрового монтажа. Он перестает быть пассивным наблюдателем, хроникером, используя методы реконструкции факта или постановки, инсценировки. Нам видится, что, учитывая сложные технологические условия производства, современный конвейерный его характер, тележурналистам и документалистам допустимо использовать метод реконструкции факта. Недопустимыми и противоречащими профессиональным стандартам являются методы инсценировки и постановки.

Контент-анализ, примененный в ходе работы в редакциях информационных служб региональных телекомпаний, показал, что жанрово чистые репортажи составляют не более 10 % сюжетов информационных выпусков. Большая часть материалов относится к проблемным и тематическим сюжетам (47 %), которые продюсируются и имеют предсценарии. Для таких материалов специально ищут героев и подбирают локации, моделируют, реконструируют или инсценируют ситуацию. До 10 % материалов составляют проблемные репортажи, где драматургия конфликта, герои и антигерои, место действия заданы самой реальностью. Остальной контент составляет несюжетная подача информации (инфографика, войсы, синхроны) и заимствованный контент (см. таблицу).

Современные российские телекомпании, от федеральных до муниципальных, работают в системе жесткого планирования. Наполнение вечернего выпуска на 80 % определено уже утром, а утреннего следующего дня – вечером накануне. Повестка дня формируется на неделю вперед. Это также определяется бригадным типом работы: редакторы и продюсеры трудятся командой в недельных графиках. Работу над сюжетом в период pre-production вместо корреспондента может осуществлять продюсер, задача которого на этом этапе собрать уже готовую драматургию будущего репортажа. Аналогично было у Флаэрти, который, по воспоминаниям Хелен ван Донген, «всегда точно знал, что он будет снимать и во время съёмки воплощал свой замысел» [Роберт Флаэрти, 1980, с. 139]. Элементы постановочности при таком подходе неизбежны. Неизбежно и всё это приводит к невозможности следовать принципу «жизнь врасплох», а из репор-

теров делает скорее режиссеров-постановщиков. На федеральных каналах при этом система планирования жестче и процент применения постановочных методов выше. Однако и при такой организации процесса, во-первых, не представляет никакой сложности отсечь на уровне этических и корпоративных установок применение методов постановки и инсценировки. К сожалению, сегодня этого не происходит, в системе правил не проговаривается.

Сценарный сюжет vs репортаж: результаты контент-анализа
информационных сюжетов регионального и федерального телевидения
за период с ноября 2019 по март 2020 года

Scenario story vs reportage: results of content analysis
News reports of regional and federal television broadcasts
from November 2019 to March 2020

Видеоконтент	Телевидение	
	региональное («Толк», «Вести-Алтай»)	федеральное (Первый канал, Россия-1, НТВ)
Общее число единиц видеоконтента	2 304	4 126
Тематические сюжеты с элементами реконструкции факта или постановочности	385 16,7 %	1232 29,9 %
Проблемные сюжеты с элементами реконструкции факта или постановочности	698 30,3 %	501 12,1 %
Сюжеты (репортажи) без элементов постановочности	227 9,9 %	371 9 %
Прямые включения, live, no comments	228 9,9 %	330 8 %
Несюжетные элементы и заимствованный контент	766 33,2 %	1 692 41 %

Корреспондент может выбрать для себя и вертовский подход. Тогда на этапе съёмок оператор и автор подчиняются общему ходу события, используют репортажный метод, метод наблюдения, метод привычной каме-

ры, меняя точку зрения этой камеры, но не вмешиваются в ход самого события. При таком подходе надо мыслить монтажно, набирать экспрессивные кадры и кадры-образы. Это сложнее и предполагает более высокий уровень компетенции авторов. Поэтому в репортерской практике применяется не более чем в 15 % случаев, чаще в больших форматах, таких как специальный репортаж. И так же, как и в случае с тонкой гранью между методом реконструкции факта и постановкой, в монтажной практике существуют свои каноны работы с хронотопом и риски перейти границы, увлекаясь игровым форматом. Последнее мы наблюдаем в большом количестве псевдодокументальных проектов и программ, где реальность собирается даже не из исходного материала, полученного на этапе съёмок, а из разнородного визуального контента, взятого из архивов, социальных медиа, Интернета, т. е. из фрагментов образов реальности и из готовых кодов. Технологические нарушения границ документального метода на обоих этапах монтажа означают, что экранный продукт относится исключительно к художественным жанрам и форматам.

Дискуссия

Заочный спор между Вертовым и Флаэрти, который за них ведут режиссеры-документалисты и кинокритики, разгорался с особой силой в период тектонических социальных и культурных сдвигов. В моменты смены идеологических фундаментов документалисты искали адекватные формы новому содержанию. В 1920-е гг. дискуссии вели первые практики и теоретики кино. Советский авангард был в этом плане уникален: режиссеры сами были основоположниками кинотеорий: Д. Вертов, С. Эйзенштейн, Л. Кулешов и др.

Вторая волна активных поисков в области киноязыка, новой документальной поэтики, жанровых форм и визуальной антропологии началась в 1960-е гг. В США это было движение «Direct Cinema» Ричарда Ликока, во Франции – «Cinema Verite» Жана Руша и Эдгара Морена, поднявшая на флаг вертовскую эстетику «Киноправды», в русле новой визуальной антропологии шли поиски в советской теледокументалистике, «левое» кино утверждалось в Британии. Это был период победы вертовских принципов, хотя, конечно, они понимались и трансформировались в разных культурных традициях по-разному.

В Новейшей истории после падения Советского Союза, в период глобальной смены формации начинается бум документалистики и тележурна-

листки. К этому периоду можно отнести и появление принципиально нового внеидеологического взгляда на наследие Вертова. В дискуссии, посвященной сравнению флаэртианского и вертовского методов, Владо Петрич отмечает: «Он (Вертов) потрясает нас не на уровне страстей или идей, а на чисто перцептивном уровне», «понять отдельно от его практики Вертова нельзя» [Клецкин и др., 1992, с. 102]. Абрам Клецкин также противопоставляет Флаэрти и Вертова с позиции их методов преодоления дефицита жизненной драматургии: «Вертов преодолевал перерывы с помощью монтажа, то есть строил фильмы так, как строится поэзия. Флаэрти восстанавливал игровыми средствами недостающие для фабулы фрагменты действительности, создавая таким образом прозаические структуры» [Там же, с. 101]. При этом Абрам Клецкин видит корни этих противоположных методов в разных культурных традициях – американской и европейской.

Американский исследователь Патриция Циммерман, анализируя проблему независимого кинематографа в США и тотального доминирования массовой экранной культуры, рассматривает оппозицию Вертов – Флаэрти как идеологическое противостояние форматного и неформатного кино: «В американских медиа флаэртианская модель, следующая принципам игровых сюжетных нарративов и характеров с их эмоциональным воздействием, до сих пор принята на вооружение всеми производителями документалистики. В этих условиях более аналитичная, утверждающая принципы коллективизма вертовская традиция, которая появляется в независимой документалистике, бросает вызов устоявшимся форматам» [Zimmermann, 1992, p. 84]. Однако Леонид Гуревич считает, что «американское левое кино, продолжающее традиции Вертова, – это политически ангажированные ленты, как правило, профессионально слабые. Ими унаследована традиция Вертова-пропагандиста, но никак не Вертова-художника» [Клецкин и др., 1992, с. 103].

В современном научном дискурсе к оппозиции двух методов чаще всего обращаются исследователи истории визуальной антропологии. Так, Е. В. Александров, актуализируя проблему постановочности первых документальных картин, относит к ним не только фильмы Флаэрти, но и кино-манифест Вертова «Человек с киноаппаратом». Автор делает вывод об «отсутствии у первых кинематографистов... антагонизма в восприятии искусственного (художественного) и реалистического изображений»; упрек в постановочности в адрес Флаэрти, считает Александров, «снимается фактом длительного проживания среди людей, которые доверили ему рассказ о себе, и поглощенностью задачей убедительно рассказать об этой

жизни» [Александров, 2017, с. 15]. Подобный взгляд – пример скорее культурологического, чем семиотического подхода. Метод наблюдения у Флаэрти не может компенсировать метод постановки. Это невозможно технологически: всё снято и смонтировано, т. е. закодировано. И Флаэрти, и Вертов еще при жизни отвечали на подобную критику. Флаэрти считал, что время, которое нелинейно для традиционных обществ, не может быть критерием оценки и для зрителя, погружающегося в эту «иную» картину мира: неважно, что на островах Арана забыли охоту на гигантских акул, важно, что она когда-то была. А Вертов относительно «Человека с киноаппаратом» особо отмечал, что фильм снимался как «дневник кинооператора». Своей задачей в этом киноэксперименте Вертов видел «в кризис киноязыка... произвести научный опыт, производственный опыт, специально направленный к улучшению этого языка» [Вертов, 2008, с. 56]. Вертов в процессе своего эксперимента действительно сделал открытия в области монтажа, и дневник оператора не столько фиксирует «жизнь врасплох», сколько рассказывает о методах фиксации.

Е. С. Трусевич рассматривает флаэртианский метод и один из его приёмов – приём провокации – в диахроническом аспекте и анализирует его трансформации и современную практику применения. Оппозицию вертовского и флаэртианского подходов автор также видит в разнице лишь этапа, на котором создается конструкт. Но опять же Флаэрти получает от автора индульгенцию: «Метод первичной ситуации можно рассматривать и с других позиций: режиссер не инсценирует действительность, а интенсивно раскрывает ее» [Трусевич, 2019, с. 12]. Впрочем, в выводах возвращается к четкому определению метода первичной ситуации как «инсценировки автором предлагаемых для персонажа ситуаций» [Там же], таким образом вновь актуализируя всё те же противоречия, сопровождающие проблему методов репрезентации в документалистике. Так можно или нельзя документалисту, репортеру, хроникеру ради преодоления дефицита драматургии в исходном материале вмешиваться в реальность, фиксируемую его «киноглазом»? В данном случае важна сама постановка вопроса: мы не спрашиваем, возможно ли в принципе зафиксировать “жизнь как она есть”, ответ на этот вопрос получен еще при жизни Вертова и Флаэрти. Вопрос в профессиональных установках и выборе стратегии.

Заключение

Знаковые для документального кино проблемы исследователи крайне редко экстраполируют на область телевизионного документального экрана и вообще медиа, справедливо считая эти сферы оппозициями искусства и публицистики, элитарного и массового. Однако с точки зрения практики законы киноязыка одинаково работают и для большого кино, и для формата репортажа, серьезно отличаться будет набор использованных средств выразительности. Поэтому цель подобных исследований в том числе инициировать новую дискуссию о современном документализме и способах экранной репрезентации реальности в практике медиа. При этом сегодня представляется более продуктивным для сферы медиа сосредоточить свое внимание не на культурологическом и искусствоведческом подходах, которые будут всегда приводить к выводам об амбивалентной природе документального, а на семиотическом подходе с акцентуацией анализа технического этапа кодирования визуального контента. Технологически процесс внутрикадрового и междукадрового монтажа не оставляет противоречий: постановка будет оставаться искажением реальности, а клиповый монтаж – способом хронологичной репрезентации реальности, представляя не сумму, а произведение фактов и образов, не их нарративную последовательность, а авторскую интерпретацию.

Итак, в практике документального экрана утвердились два полюса стратегий репрезентации реальности, которые условно можно назвать флаэртианским и вертовским (это не единственные две стратегии, особо подчеркнем, что это лишь полюсы, векторы). При флаэртианском подходе игровые методы дополняют документальные на этапе внутрикадрового монтажа, а при вертовском подходе усложняется междукадровый монтаж привнесением в него художественных средств выразительности.

В практике современного телевидения в информационном вещании наблюдается доминирование флаэртианского подхода, а в документальных проектах и программах – вертовского. Отсутствие в современной образовательной и профессиональной корпоративной практике технологических рамок и канонов использования двух этих стратегий приводят к злоупотреблению журналистами при первом подходе постановочными методами, при втором – монтажными приёмами. Как результат, художественное начало всё больше проникает в документалистику, стирая границы между игровым и неигровым экраном.

Список литературы

- Александров Е. В. Центростремительный вектор в безграничьи визуальной антропологии // Сибирские исторические исследования. 2017. № 3. С. 11–28.
- Вертов Д. Из наследия. В 2 т. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2: Статьи и выступления. 641 с.
- Клеукин А., Листов В., Петрич В., Рихтер Р., Рошаль Л. Прыжок Вертова // Искусство кино. 1992. № 11. С. 97–108.
- Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Интервью / Сост. Т. Г. Беляева. М.: Искусство, 1980. 224 с.
- Трусевич Е. С. Метод первичной ситуации в неигровом кино и на телевидении // Культурная жизнь юга Сибири. 2019. № 3 (74). С. 10–16.
- Fiske J. Television and Postmodernism // Curran J., Gurevitch M. (eds.). Mass Media and Society. London: Edward Arnold, 1991. P. 55–67.
- Zimmermann P. R. Reconstructing Vertov: soviet film theory and American radical documentary // Journal of Film and Video. 1992. no. 44 (1/2). P. 80–90.

References

- Aleksandrov E. V. Tsentrostremitel'nyy vektor v bezgranich'i vizual'noy antropologii [A centripetal vector in the boundlessness of visual anthropology]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya* [Siberian Historical Research], 2017, no. 3, pp. 11–28. (in Russ.)
- Fiske J. Television and Postmodernism. In: Curran J., Gurevitch M. (eds.). Mass Media and Society. London, Edward Arnold, 1991, pp. 55–67.
- Kletskin A., Listov V., Petrich V., Rikhter R., Roshal L. Pryzhok Vertova [Vertov's Bound]. *Iskusstvo kino* [Art of Film], 1992, no. 11, pp. 97–108. (in Russ.)
- Robert Flaerti: Stat'i. Svidetel'stva. Interv'yu [Robert Flaherty. Articles. Accounts. Interviews]. Ed. by T. G. Belyaeva. Moscow, Iskusstvo, 1980, 224 p. (in Russ.)
- Trusevich E. S. Metod pervichnoy situatsii v neigrovom kino i na televidenii [Method of the primary situation in non-fiction cinema and television]. *Kul'turnaya zhizn' yuga Sibiri* [Cultural Studies of Siberian South], 2019, no. 3 (74), pp. 10–16. (in Russ.)
- Vertov D. Iz naslediya [Heritage]. In 2 vols. Moscow, Eyzenshteyn-tsentr, 2008, vol. 2, 641 p.

Zimmermann P. R. Reconstructing Vertov: soviet film theory and American radical documentary. *Journal of Film and Video*, 1992, no. 44 (1/2), pp. 80–90.

Информация об авторе

Елизавета Анатольевна Манскова, кандидат филологических наук, доцент

Information about the Author

Elizaveta A. Manskova, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor

*Статья поступила в редакцию 01.02.2023;
одобрена после рецензирования 10.03.2023; принята к публикации 10.03.2023
The article was submitted on 01.02.2023;
approved after reviewing on 10.03.2023; accepted for publication on 10.03.2023*