

ЭКРАННАЯ ДОКУМЕНТАЛИСТИКА: ЭСТЕТИКА И ЭТИКА

В. Ф. Познин

*Российский институт истории искусств,
Санкт-Петербургский государственный университет*

Поступила в редакцию 3 мая 2020 г.

Аннотация: тема статьи — взаимодействие эстетического и этического факторов при создании аудиовизуального произведения. Рассматриваются следующие проблемы: нарушение этических норм с целью усиления эмоционального воздействия на зрителя; нарушение принципа «не навреди» по отношению к героям экранного произведения; сознательная дезинформация и манипулирование сознанием зрителей; эстетика и антиэстетика в современных документальных фильмах как авторская концепция.

Ключевые слова: телевизионная журналистика, документальный фильм, этические стандарты, этика и эстетика, изображение и слово.

Abstract: the article deals with the interaction of aesthetic and ethical factors in the creation of an audiovisual work. The following problems are considered: violation of ethical norms in order to increase the emotional impact on the viewer; violation of the principle of “do no harm” in relation to the real people who starred in the screen work; deliberate misinformation and manipulation of the audience’s consciousness; aesthetics and anti-aesthetics in modern documentaries as an author’s concept.

Keywords: television journalism, documentary, ethical standards, ethics and aesthetics, image and word.

Поскольку журналистика имеет дело с реальной действительностью, то каждый журналист рано или поздно сталкивается с проблемой этики и нравственного выбора. И хотя поведение журналиста при возникающих вероятностных ситуациях регламентируется существующими в большинстве стран профессионально-этическими кодексами журналиста, в жизни постоянно возникают все новые коллизии и проблемы, которые журналисту приходится решать самостоятельно.

Особенно остро проблема этики и эстетики стоит в экранной документалистике, поскольку аудиовизуальная информация обладает наиболее высокой степенью убедительности и эмоционального воздействия на зрителя.

Экранный документ: объективное и субъективное

В аудиовизуальном произведении (для краткости будем использовать в дальнейшем аббревиатуру АВП) уже то обстоятельство, что часть реального пространства заключена в рамки кадра, определяет авторский взгляд на то или иное событие и *отношение* автора к данному событию (выбор точки съемки, соотношение переднего плана и фона, использование определенной оптики и т.п.). Лев Манович, несомненно прав, утверждая, что «экран отнюдь не является нейтральным средством представления информации. Он агрессивен. Он фильтрует, отсеивает, берет под контроль, делает несуществующим все, что находится за его рамками» [1, 57].

Таким образом, вычлняя из «хаоса» жизненных явлений лишь часть события или объекта, т.е. заключая ее в рамки кадра, создатели АВП композиционно, тонально и ритмически организуют этот фрагмент реальной действительности таким образом, чтобы в результате зритель получил информацию определенного семантического и эстетического характера.

Современные документальные кинофильмы, как правило, не имеют закадрового текста. Их авторы обычно объясняют это желанием, во-первых, обозначить таким образом свою специфику (в отличие от работ теледокументалистов, где доминирует текст), а во-вторых, дать возможность самому зрителю составить собственное представление о том, что он увидел на экране.

На самом деле содержательное наполнение и атмосфера фильма всегда определяются режиссером, организующим в единое целое отснятый и озвученный материал. Именно отбор кадров, их сочетание и темпоритм экранного повествования плюс звуковое оформление способны выразить ту или иную идею.

Чаще всего «кадр документального фильма эстетически нейтрален. Он способен заостренно отобразить то или иное свойство действительности, назначение, суть явления или предмета. Но сам по себе он еще не эстетический элемент. Таковым он становится лишь в совокупности с другими изображениями, лишь заняв место в конструкции, структуре, формирующейся в процессе реализации авторского замысла, в процессе создания всего фильма» [2, 93]. В фильмах, в которых отсутствует закадровый текст,

не только эстетическая, но и смысловая нагрузка ложится на совокупность отобранных для монтажа изображений, что и формируют то, что у нарратологов принято называть кинотекстом.

Именно подобным образом формируется «кино-текст» в документальных фильмах известного режиссера С. Лозницы. В его длящемся полчаса фильме «Полустанок» (2000) практически ничего не происходит. Вначале мы видим ночной план небольшого полустанка, после чего следует череда довольно длинных статичных кадров, на которых запечатлены люди разных возрастов, спящие сидя и полулежа в неудобных и нелепых позах в ожидании прибытия поезда. В фильме нет ни одного слова, лишь время от времени раздаются далекие гудки, перестук колес и посапывание спящих людей. Но отбор кадров, манера съемки, обработка предкамерного материала (изображение в фильме стилизовано под старую черно-белую хронику) и очень медленный темпоритм, создаваемый длинными планами, плюс соответствующие звуки, — все это явно направлено на то, чтобы создать иносказательный образ народа, дремлющего в ожидании, что кто-то его разбудит и позовет в светлое будущее.

Аналогично сделан и вызвавший восторг критики фильм С. Лозницы «Блокада» (2005), в котором также практически ничего не происходит, кроме ожидания конца кошмара блокады. Люди с трудом ходят по улице, стоят в очередях, набирают воду из проруби и т.д. Все это происходит под однообразные звуки (озвучивание фонограммы происходило на «Ленфильме»), усиливающие гнетущую атмосферу безысходности. В конце фильма неожиданно появляется кадр с салютом по случаю полного снятия блокады, а затем следуют шокирующие кадры повешения в Ленинграде нескольких военных преступников. Ни фронт, ни работа тыла на победу, ни иные активные действия в фильме не присутствуют, они остались за кадром.

Подобная технология создания кинопроизведения в принципе схожа с методом Дзиги Вертова, который конструировал идейно-эстетическое пространство фильма из подлинных, документальных кадров событий, монтируя их так, что на экране возникал визуальный образ исторического процесса — такой, как это виделось Вертову, чьи взгляды были пронизаны фанатичной верой в революцию и строительство нового мира. Идейно-эстетические взгляды С. Лозницы носят диаметрально противоположный характер, что и реализуется с помощью соответствующего отбора документального материала, темпоритма и сопровождающего фильм звука, т.е. один и тот же эстетический метод в экранном творчестве способен приводить к разному результату — в зависимости от идеологической и этической позиции автора.

Исходя из вышесказанного, можно резюмировать, что известное высказывание И. Бродского о том, что

«эстетика — мать этики. И человек со вкусом не совершит тех ошибок, которые совершает человек без вкуса» [3], возможно, в известной мере имеет отношение к литературному творчеству, (хотя в истории можно найти примеры, когда писатели с эстетическим вкусом принимали антигуманную идеологию), но совершенно не применимо к изобразительному и монтажному решению документального фильма. Хрестоматийный пример этого — фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли», который насыщен кадрами, производящими мощное эмоциональное и эстетическое воздействие на зрителя (достаточно вспомнить выразительные ритмичные планы марширующих солдат, снятые с верхней точки), хотя мы прекрасно знаем все про идеи, которые вдохновляли режиссера этого фильма.

Но дело в том, что аналогичным образом могли быть сняты и планы марширующих солдат антигитлеровской коалиции, и зритель также оценил бы их выразительность и экспрессивность, но вкладывал бы при этом иную нравственно-этическую оценку. Из этого можно сделать вывод о том, что в экранной документалистике зависимость эстетики от этики имеет гораздо более сложный и опосредованный характер, чем в любом ином виде творчества.

Эстетика безобразного

Современная экранная документалистика в последние годы значительно расширила сферу показа личной жизни человека, затрагивая темы, которые еще недавно считались табуированными. Мало того, как протест против лакировки действительности, доминировавшей в советской документалистике, появилось огромное количество фильмов с радикально противоположной тенденцией. В результате, как точно подметила Л. Джулай, «эффект получился гиперреалистическим, но экранная картина действительности не стала менее односторонней» [4, 182].

Как известно, любой объект можно изобразить, акцентировав внимание на малоприятных его характеристиках и, наоборот, в обычном и не очень эстетичном объекте разглядеть красоту (достаточно вспомнить выразительные портреты нищих Рембрандта, пару старых ботинок Ван Гога или натюрморт с селедкой Петрова-Водкина). Для многих современных кинодокументалистов стал своего рода «трендом» показ всевозможных отклонений от нормы, желание найти в окружающей жизни один лишь негатив. «У меня все, что называется “позитивом”, вызывает аллергическую реакцию, — откровенно признается руководитель одной из киношкол и идеолог нового документализма М. Разбежкин. — Мне кажется, что только человеческая драма и человеческая трагедия во многих вариантах и формах могут представлять интерес для искусства» [5].

На самом деле не драма или трагедия в эстетической трактовке этих понятий важны для режиссеров, проповедующих подобный тенденциозный подход

к трактовке реальной действительности. Воздействие на зрителя в фильмах Школы Разбежкиной основано прежде всего на негативном воздействии на восприятие зрителя, что всегда воздействует эмоционально и даже шокирующе. Это неизлечимые больные, доживающие свои дни в хосписе; слепые братья-близнецы, за которыми всю жизнь ухаживает их сестра; очаровательная маленькая девочка, вынужденная жить с матерью-пьянчужкой среди бомжей; страдающая болезнью Альцгеймера старушка, за которой ухаживает ее дочь, двадцать лет не выпускающая ее на улицу, и т.п. Ни о какой драматургии, режиссерском и операторском мастерстве в данном случае тоже говорить не приходится (это просто видеофиксация поведения людей, у которых мало поводов для радости и оптимизма), тем более что всякие традиционные принципы эстетики М. Разбежкиной категорически отрицаются и осуждаются.

Приемы объективизированного кинонатурализма на более высоком профессиональном уровне присутствуют и в фильмах таких «раскрученных» документалистов, как А. Расторгуев и П. Костомаров. Причем они стараются найти таких героев, которые не только не стесняются камеры, но даже с удовольствием подыгрывают, форсируя свои действия или словесное оформление своих незатейливых мыслей, чувствуя, что режиссеру по душе то, как они выпивают, матерятся и оскорбляют друг друга. Причем, как точно подметил безвременно ушедший от нас прекрасный документалист А. Балувев, «наши героинично и бессмысленно ругаются на экране только в том случае, если чувствуют (а часто и знают), что мы, авторы нетленных произведений, очень сильно этого хотим» [6].

В картине «Мамочки» (реж. А. Расторгуев, 2011) во всех подробностях показаны повседневные взаимоотношения молодых людей (16 и 18 лет), ожидающих ребенка, с их родителями — в особенности с матерью парня, которая считает невестку недостойной своего сына, хотя сама она далеко не образец для подражания. В этом фильме документальный натурализм (то, что в XIX в. называли физиологическим очерком) доведен до апофеоза. Герои сжились с камерой, подобно людям, «строящим любовь» в «Доме 2» под круглосуточным наблюдением видеокамер, и автору явно по душе то, что на экране как бы выстраивается сама жизнь со всеми ее бытовыми подробностями и нюансами, присущими той маргинальной среде, что показана в фильме. В «Мамочках» режиссер, можно сказать, перешел тот этический Рубикон, который традиционно отделял документальное кино от игрового.

Своего рода «физиологические очерки» снимает и П. Костомаров, считающий, что документалисты «должны вплотную приблизиться к событию или человеку так, чтобы грязь, брызги летели в объектив» [7]. В его фильме «Мирная жизнь» (авторы П. Каттен,

П. Костомаров, Швейцария — Россия, 2004), получившем немало фестивальных наград, показана русская деревня, где работают убежавшие от чеченской войны Султан и его сын Апти, которые в конце концов, не вынеся враждебного отношения к ним сельских жителей, уезжают на родину. Здесь такое же замкнутое пространство, безвременье и такое же пристальное подглядывание за повседневной личной жизнью героев, как в фильмах А. Расторгуева. Авторы картины с удовольствием смакуют визуальную фактуру деревенского быта: грязный коровник, убогую дискотеку, бесконечные пьянки и ссоры. И, конечно же, атмосферу неустрашенности, безнадежности, тоски.

Как заметил по поводу данного фильма кинокритик Д. Дугаев: «К “Мирной жизни” у меня такие же претензии, как и к фильму “Мамочки”. Что в России хаос, пьянство и тяжело жить, мне известно. Публике на международных фестивалях, вероятно, известно меньше — вот пусть она это и смотрит. Взять полуразрушенного алкоголем человека и записать его на DV — дело несложное» [8].

Сегодня с легкой руки некоторых идеологов современной кинодокументалистики стало дурным тоном говорить о документальном кино как об искусстве. Впрочем, после просмотра фильмов натуралистического направления действительно остается впечатление, что такое документальное кино имеет к искусству весьма косвенное отношение: в этих работах можно видеть лишь фиксацию безрадостной реальности через призму якобы объективного и беспристрастного взгляда на жизнь, эстетика же прекрасного (речь, конечно, не о красивости, а о художественной выразительности) полностью заменена эстетикой безобразного.

«Горизонтальный монтаж»

Конечно, автор АВП вправе по-своему трактовать на экране фиксируемый фрагмент действительности, но при условии, что эта трактовка не будет представлять собой откровенное искажение правды в угоду идеологической или эстетической позиции автора. Эту мысль в свое время точно выразил С. Гинзбург: «Документальное кино, оставаясь строго документальным по своему материалу, способно так же передавать правду действительности, как и извращать ее. Оно может вводить зрителей в заблуждение, прикрывая ложную концепцию неверным сопоставлением доподлинных, но специально отобранных и якобы подтверждающих ее примеров» [9, 160].

Единственное, о чем исследователь не упомянул, — это о воздействии на характер восприятия зрителем изобразительного ряда фильма или репортажа, сопровождающего визуальный ряд закадрового текста. Между тем закадровый комментарий дает зрителю своего рода «психологическую установку» на соответствующее восприятие того, что он видит на экране.

Уже в документальных фильмах немого периода

(в работах Эсфирь Шуб, Дзиги Вертова и др.) титры, предваряющие кадр или эпизод, были своего рода семантической «подсказкой» — они должны были ориентировать зрителя, как ему надо воспринимать и оценивать то, что будет показано на экране. В звуковом кино с этой целью стал использоваться закадровый комментарий. Но, в отличие от титров, голос диктора или комментатора звучит параллельно с изображением, что в значительно большей степени усиливает воздействие закадрового текста на восприятие зрителем экранного изображения.

В документальном фильме «Письмо из Сибири» / *Lettre de Sibérie* (1957) известный французский документалист К. Маркер, иронически обыгрывая этот феномен, дал три различных по смыслу и стилю закадровых комментариев к одному и тому же зрительному ряду, наглядно демонстрируя, как экранное изображение может восприниматься по-разному в зависимости от сопровождающего ее текста.

Используемая им для эксперимента монтажная фраза состояла всего из трех кадров: улица северного города, по которой проходит автобус, навстречу которому движется легковой автомобиль ЗИМ; группа рабочих, занятых ремонтом улицы; якут в группе этих рабочих.

Первый вариант текста был объективно-описательный. Второй раз те же самые кадры шли под патетический текст о том, как хорошеет столица советской Якутии. Третий же вариант сопровождался предвзято-обличительным текстом о классовом раслоении в СССР и т. п.¹.

Размышляя об этом эксперименте К. Маркера и о диалектике взаимодействия слова и изображения, известный французский киновед А. Базен, по аналогии с предложенным С. Эйзенштейном понятием «вертикальный монтаж», ввел термин ««горизонтальный монтаж», в котором изображение соотносится не с предшествующим или следующим, а, в первую очередь, с текстом... <...> Уже из текста смысл перетекает в изображение: один из подзаголовков его статьи так и звучал — «От слуха к зрению» [10].

«Горизонтальный монтаж» лежит в основе большинства так называемых монтажных фильмов, в которых автор комментирует за кадром отобранный и смонтированный им чужой изобразительный материал. При такого рода подаче материала слово служит своего рода семантической и эмоциональной подсказкой для соответствующего восприятия зрителем изображения и во многом определяет трактовку того, что зритель видит на экране, т.е. семантическое восприятие в данном случае идет от звука к изображению, что значительно влияет на то, как трактуется зрителем изобразительный ряд [11].

¹ Этот эксперимент К. Маркера более подробно описан в книге С. Дробашенко «Феномен достоверности» (Дробашенко С. Феномен достоверности. М., 1972. С. 74).

Эффект «горизонтального монтажа» особенно заметен в тех монтажных фильмах, в которых авторский текст поясняет «за кадром» отобранный и смонтированный чужой изобразительный материал. Причем нередко случается так, что комментарий носит характер, совершенно противоположный цели, с которой снимался фильм (достаточно вспомнить «Обыкновенный фашизм» М. Ромма).

В современном документальном кино одним из ярких примеров такого рода идеологизированности является работа В. Манского «Частные хроники. Монолог» (производство «МВ студии», REN-TV при участии YLE-TV (Финляндия), 1999). Замысел авторов был оригинален: сделав изобразительной основой картины присланные людьми кадры любительских фильмов, снятых на 8-миллиметровую киноплёнку в 60–80-е гг. прошлого столетия, передать атмосферу тех лет. Смысловую и эмоциональную оценку этих кадров должен был дать закадровый текст, представляющий собой как бы монолог-воспоминание некоего человека, родившегося в 1961 г. и прожившего в Советском Союзе вплоть до его распада.

Если повторить эксперимент К. Маркера с использованием диаметрально противоположного по смыслу закадрового текста на материале «Частных хроник», то получим аналогичный результат. Например, подложив под обычные, ничем непримечательные кадры детского садика и сентябрьской школьной линейки закадровый текст, поданный с мягким юмором, самоиронией и приятными воспоминаниями, мы вызовем у зрителя ностальгическую, грустную улыбку. И совершенно иные эмоции и мысли посетят зрителя, воспринимающего те же самые кадры под текст, написанный И. Яркевичем и задушевно прочитанный А. Цекало: «21 августа 68-го года во время последнего тихого часа перед выпускным утренником в нашем детском саду я описался. Мне снилось, что я плаваю. Плавать я умел только во сне. А это вот когда мы дружно изображаем колонной номер «Миру — мир». Мне казалось, что все смотрят на меня с презрением и что кто-то выкрикнет вот-вот: «А что делает здесь этот зассанец?» Детство кончилось. И утром того же дня так же, колонной, в Прагу входили советские танки. Но кончилось не только детство — кончился мир. В школу меня готовили, как на войну — покупали ранец, учебники, школьную форму. Все это было больше похоже на экипировку солдата, чем на какую-то мирную процедуру. Хотя ребята во дворе мне завидовали. Мне заранее купили цветы. Хотя на войну не идут с цветами, но я словно нес сам себе цветы на могилу... Мне казалось, что меня ведут не столько в школу, сколько на заклание... По дороге в школу мама держала меня так крепко, будто я хотел вырваться и убежать... Нас, таких несчастных, было много...»

Благодаря закадровому комментарию, кадры из семейных киноархивов, носящие нейтральный

либо мажорный характер, в «Частых хрониках», воспринимаются как обличение советского строя, а проносящий закадровый монолог человек — как обобщенный образ латентного диссидента, вынужденного жить в «страшной, авторитарной стране», подчиняясь ее законам и ритуалам.

Подобный прием «горизонтального монтажа», когда семантическое восприятие идет от звука к изображению, влияя на трактовку зрителем изобразительного ряда, используется сегодня практически во всех телевизионных репортажах, где словесный комментарий определяет суть происходящего в кадре.

В свое время Жан-Люк Л. Годар подметил, что телевизионные журналисты часто предпочитают снимать общие планы, потому что под них можно подложить любой комментарий и придать нужный телеканалу смысл и вызвать у зрителя соответствующие эмоции. И это действительно так. Достаточно упомянуть историю о том, как возбудившие международное общественное мнение кадры со снятыми на общем плане людьми, заключенными в концлагерь, подавались как история с боснийскими албанцами, над которыми издеваются сербы, что, как показала проверка, оказалось на деле откровенной фальшивкой. Точно так же, с точностью до наоборот, западными СМИ трактовались кадры вторжения грузинских войск в Южную Осетию, которые подавались как российская агрессия. Но в данном случае разговор уже идет не об этике журналистики, а об откровенной дезинформации и обмане.

Не наперед!

В практике журналиста и оператора бывают случаи, когда сталкивается необходимость выполнения профессионального долга и возможность или невозможность помочь людям, которых ты снимаешь.

В 1935 г. с Центрального аэродрома Москвы поднялся самолет-гигант «Максим Горький», выполнявший демонстрационный полет. На его борту, кроме членов экипажа, находились инженеры, техники и рабочие, участвовавшие в создании этого самолета, и члены их семей. Съемку этого события производили два кинооператора, летевшие параллельным курсом на маленьких самолетах. Неожиданно истребитель, выполнявший неподалеку от «Горького» фигуры высшего пилотажа, потеряв управление, врезался в самолет-гигант. Один из операторов от ужаса прекратил съемку, другой же, стиснув зубы, продолжал снимать.

В 1956 г. в Антарктиде один из тракторов, подвигая сани к борту сухогруза, случайно проломил одной гусеницей лед и забуксовал. Тракторист Кудряшов выпрыгнул из кабины, чтобы понять, что делать дальше. В это время более опытный водитель Иван Хмара, пытаясь помочь товарищу и спасти ценное оборудование, желая вытолкнуть трактор, быстрым рывком вскочил в кабину, завел мотор, но автоматиче-

чески захлопнул за собой дверцу трактора. Трактор провалился в образовавшуюся прорубь и исчез под ледом. Спасти тракториста не было никакой возможности. Весь этот трагический эпизод, который снял кинооператор А. Кочетков, вошел в документальный фильм «Огни Мирного» (1957).

Во время военных действий такого рода ситуации, когда оператор не в состоянии помочь погибающему человеку, возникают постоянно. У человека, снимающего такое событие, как бы происходит раздвоение: он пронизан ужасом случившегося и состраданием к погибающему, но вынужден выполнять свою работу и делать ее безукоризненно.

В одном из американских фильмов, собравшем уникальные кадры, есть кадр-эпизод, запечатлевший гибель пилота истребителя. После неудачного приземления на палубу авианосца самолет падает за борт. На экране видно, как оператор бежит по палубе, затем камера склоняется над бортом, и видно, как пилот пытается сдвинуть оргстекло, закрывающее кабину. Но прозрачный купол никак не удается сдвинуть — его, очевидно, перекосило во время падения. Пилот, поняв, что наступают последние секунды его жизни, охватывает голову руками, и самолет уходит под воду.

В воспоминаниях наших фронтовых кинооператоров также предостаточно историй, в которых сталкиваются этический момент и профессиональный долг. А. Смолка, который с кинокамерой прошел всю войну, рассказывал о том, как он, снимая на одном из кораблей Черноморского флота, снял уникальный кадр. Он включил кинокамеру, когда начался обстрел корабля вражескими снарядами. Один из этих снарядов попал в машинное отделение. Во время съемки открылся люк, возле которого находился оператор, и из него появился раненый матрос, который тут же рухнул на крышку люка и умер. Оператор рассказывал о съемке этого трагического кадра с профессиональной гордостью, потому что кадр получился действительно выразительный и уникальный. Конечно, в реальности он, закончив съемку, тотчас же кинулся к матросу, но сразу прекратить снимать он не мог.

Другой рассказанный им эпизод производит еще более жуткое впечатление. Оператор в составе отряда, прибывшего в село, где гитлеровцы уже успели расстрелять несколько мирных людей, по законам военного времени приговорил пленных эсэсовцев к расстрелу. Поскольку уже было темно, оператор попросил поставить приговоренных карателей к белой стене и перенести к месту казни трупы их жертв и фактически скомандовал, когда начинать экзекуцию. С сегодняшней точки зрения это выглядит аморально и жестоко. Но это страшные условия войны, многое меняющие в психологии людей².

² Свидетелем рассказов А. Смолки был автор этого текста. Он же был свидетелем того, как А. Смолка в мирной

Мирная жизнь, конечно же, диктует иные нормы этики и морали. Наш известный режиссер В. Косаковский рассказывал на мастер-классе, что, снимая из окна финальный план для фильма «Тише», заметил, что у женщины в кадре какой-то потерянный вид, и уже хотел, бросив съемку, поспешить на помощь, но тут вскрылась причина ее странного поведения — она спешно вышла из дома в поисках убежавшего пса.

Эта дилемма — пожертвовав выразительным кадром, помочь человеку, который в этом нуждается, или продолжать съемку, всегда будет стоять перед каждым документалистом.

В фильме Мадины Мустафиной «Милана» есть кадр, который вызывает у зрителей возмущение и гнев: пьяная женщина в течение нескольких минут унижает и бьет по лицу свою шестилетнюю дочку.

Сам режиссер допускает даже, что такое поведение женщины было отчасти спровоцировано присутствием камеры (надо помнить и об этом этическом моменте): «Иногда я чувствовала себя сволочью, например — когда мать била Милану, а я это снимала. Я спрашивала себя — а стала бы Света бить дочь, если бы не было камеры — ведь камера провоцирует к действию! Но я себе сказала, что так нужно для фильма» [12], а в интервью журналистам добавила, что она просто фиксирует то, что происходит вокруг.

Согласно информации, размещенной в Интернете, матери Миланы, поклявшейся начать новую жизнь, было выделено жилье, которое она вскоре продала и снова оказалась с дочкой на улице. Участие же М. Мустафиной в судьбе ребенка ограничилось ее «призывом к зрителям перечислять деньги через яндекс-кошелек, чтобы можно было нанять для девочки репетиторов и устроить ее в спортивную секцию» [13]. К счастью, в дело вмешались органы опеки, и сегодня, если верить Интернету, девочка находится в детском доме в Казахстане.

Иногда вмешательство авторов фильма в жизнь героя способно привести к непредсказуемым последствиям. Как признается в фильме режиссер известной работы «Антон тут рядом» режиссер Л. Аркус: «У меня не было ни предчувствия, ни осознания, ни понимания. Я совершала один случайный поступок за другим, не понимая последствий, не чувствуя, что каждый последующий шаг отменяет возможность отступить». Одним из таких поступков стало то, что Л. Аркус, движимая самыми благими намерениями и не без труда, поместила Антона в поселение под названием «Деревня Светлана», где Антон в течение полугодика очень привязался к Давиду, одному из сотрудников этой общины. Когда же Давид внезапно покинул поселение, Антон, к которому отношение окружающих вдруг резко изменилось, несколько

жизни, снимая для ГАИ дорожное ЧП со смертельным исходом, почувствовал себя плохо при виде трупа и крови.

раз предпринимал попытки убежать из «Светланы». Во время своего последнего побега он был сбит машиной и чудом остался жив. Вывод из этого таков: когда авторы фильма имеют дело с необычными героями, то лучше все же не действовать «не понимая последствий», а прежде проконсультироваться со специалистами в той или иной области.

Конечно, в каждом конкретном случае проблема этики и морали решается по-разному (есть даже термин — *ситуативная этика*), но если в приведенных примерах проблема этики и эстетики (точнее, усиления драматургии и эмоционального начала) носит неоднозначный характер, то, к сожалению, бывают случаи, когда авторами откровенно нарушается этический принцип «Не навреди!».

Так, при съемках фильма «Кровь» (2013), рассказывающего историю путешествия по городкам и поселкам Ленинградской области передвижной станции крови, которую в основном сдают люди, не имеющие работы и средств к существованию, режиссер А. Рудницкая сняла и вставила в фильм эпизод о том, как уставшая бригада врачей-женщин слегка выпивает после нелегкой работы, чтобы расслабиться. В результате все эти врачи были уволены их руководством. После чего они, как рассказала в интервью сама А. Рудницкая, ей «звонили, обвиняли, кто-то даже угрожал, на что я им ответила, что все они видели камеру — мы снимали все, что происходило, не прячась» [14].

Единственное, о чем режиссер забыла спросить своих героев, — можно ли будет включить отснятые кадры в структуру готового фильма. Или решила, как М. Мустафина, что «так нужно для фильма».

Похоже, давно минули те времена, когда режиссера или журналиста волновало, не навредит ли он человеку, которого снимает. Покойный ныне режиссер Б. Галантер, отвечая во время мастер-класса на вопрос о том, как проводились съемки «скрытой камерой» для фильма «Лучшие дни нашей жизни» (1968), рассказал, что, отсняв в аэропорту очередную трогательно прощающуюся пару, он посылал к этой паре ассистента и тот спрашивал, можно ли будет вставить отснятый кадр с ними в фильм. И если был отрицательный ответ, этот кадр в последующем безжалостно шел в корзину, как бы выразителен он ни был.

Сегодня, когда многие норовят любой ценой попасть на экран, режиссеры часто считают лишним задавать такие вопросы и, мало того, с удовольствием используют эту готовность молодежи выполнять в кадре что угодно. Именно эту готовность и полную «раскрепощенность» ровесников использовала в своих первых документальных фильмах «Сестры» (2005), «Девочки» (2006) Валерия Гай Германика, а режиссер Александр Расторгуев перед съемками фильма «Я тебя люблю» (2010) даже проводил в Ростове-на-Дону кастинг, отбирая наиболее «раскрепощенных»

молодых людей, которые в его фильме фактически изображали самих себя и говорили в камеру, не особо стесняясь в выражениях и в выборе тем.

Еще хуже, когда людей, снимающихся в фильме, сознательно вводят в заблуждение о том, с какой целью их снимают (речь не идет о съемке людей, занимающихся неблаговидными делами). К сожалению, подобное нередко случается на телевидении, когда из большого отснятого интервью ученого, писателя или общественного деятеля используют лишь фрагменты его речи, которые в определенном контексте воспринимаются совсем не в том смысле, который вкладывал в них интервьюируемый.

При создании фильмов или телепрограмм, в которых имитируемые под документальность события *выдаются за реальные*, неизбежно возникает вопрос о соотношении этики и эстетики. Особенно остро эта проблема возникает в том случае, когда авторы документального фильма, вопреки жизненной правде, представляют на экране придуманную историю, в которой задействованы не только актеры, но и реальные люди. Получивший широкую известность, награжденный дипломом смотря «Телевидение в интересах общества» и попавший в каталог мировых киношедевров INPUT в Сан-Франциско фильм «Станция Лямур» (реж. В. Попов, 2003) — яркий пример откровенного пренебрежения привычными этическими нормами.

Сюжет фильма построен на том, что герой картины — выпускник мединститута — приезжает на работу в далекий поселок, где главной его заботой становится борьба с распространенными здесь венерическими заболеваниями. Пока он занимается санпросветом и борьбой за нравственность, его девушка, проживающая в городе, с которой он на протяжении фильма ведет общение в виде звуковых писем, успела полюбить другого.

Согласно выложенным в Интернете сведениям, вначале фильм должен был быть о реальном докторе, но этот реальный персонаж раздумал ехать в глубинку, и, чтобы не потерять выделенные бюджетные деньги, решено было снимать актера. Жителям же поселка, где шли съемки, было сказано, что это будет фильм под условным названием «Там, за горизонтом» — о буднях их поселка. В результате жители выполняли задание киногоруппы, снимаясь в интерьерах своих домов, в медпункте и на природе. После того, как фильм был смонтирован и к нему был записан соответствующий закадровый текст, сработал эффект «горизонтального монтажа», о котором шла речь выше: экранное пространство стало восприниматься, подчиняясь произносимому тексту и монтажным соединениям, в результате чего обычные бытовые сцены приобрели совершенно иной характер. Так, согласно подложенной авторами фонограмме люди слушают по местному радио якобы беседу о профилактике гонореи и туберкуле-

за. Люди, ходившие по заданию режиссера парами, предстают в картине как потенциальные сластолюбцы. Сцена в холле поликлиники с сидящими там людьми и вставленными в монтажную фразу плакатами о вреде половой распущенности, сопровождаемая соответствующим закадровым текстом, подана в фильме как медосмотр на предмет выявления «дурной болезни». Пары на улице, снятые с верхней точки, после кадра с доктором, наблюдающим за населением с вышки в подзорную трубу, воспринимаются как потенциальные прелюбодей и т.д.

При обсуждении на центральном телевидении этого фильма один из выступающих точно определил способ подобного рода психологической установки в виде закадрового текста: «Это все равно, как если бы сняли жену режиссера этого фильма, выходящей из автомобиля в центре Москвы, а потом сопроводили кадр текстом: “Наступил вечер, и ночные бабочки потянулись на Тверскую”».

Скандалная история со «Станцией Лямур» стала широко известна после того, как жители поселка, где проходили съемки, увидев этот фильм по телевидению, обратились в суд с иском о защите чести и достоинства. Однако все закончилось тем, что авторы запоздало вставили в фильм титр, в котором его жанр определялся как «художественно-документальный».

Эстетика и этика в инфотейнменте и сторителлинге

В информационном поле телевидения проблема соотношения этики и эстетики возникла в конце прошлого века, когда некоторые новостные программы, решив уйти от простой констатации фактов, начали менять стиль подачи и оформления новостей, акцентируя внимание на выразительных деталях, внедряя в информационную программу выразительные кадры, спецэффекты, компьютерную графику и даже анимацию. Такая подача событий и фактов, получившая название «инфотейнмент», ставила цель — воздействовать не только и не столько на разум зрителя, сколько на его эмоции.

В нашей стране активное внедрение подобного метода подачи телевизионной информации началось в период смены политического и экономического строя в 1990-е гг. Памятная многим ленинградская новостная десятиминутная программа вся была основана на фактах, вызывающих у зрителя возмущение, удивление или сострадание. Поскольку подобных фактов и изобразительного ряда на каждодневный выпуск не хватало, то ее создателям приходилось вносить в жизнь «коррективы», чтобы сделать запояющийся репортаж. Если жертву преступления успевали увезти в морг, то ее изображал ассистент оператора или администратор группы; если не хватало живописных деталей, их сооружали из подсобных материалов и т.д. Со временем стали появляться и целые сюжеты, создаваемые самими телевизионщиками. Благодаря «находчивости» репортера, по Не-

вскому ходила бабушка, ведущая на веревке козу, которую она якобы завела, чтобы как-то прокормиться в период продовольственного дефицита; городская девочка, чтобы держать свою лошадку неподалеку, поселила ее у себя на третьем этаже и якобы каждый день водит на прогулку и т.п.

Внедренный на телевидение *сторителлинг* из сферы коммерции и просветительства быстро перешел в сферу развлекательности. Используя реальные истории людей, телевизионные ток-шоу стараются строить их по законам драматургии, т.е. делают все возможное, чтобы возбудить интерес зрителя и поддерживать этот интерес на протяжении нескольких выпусков программы. Например, незатейливая история отношений поп-певицы Любови Успенской с ее дочерью на канале НТВ рассказывалась на протяжении четырех вечеров.

Фактически сторителлингом занимаются и ток-шоу, обсуждающие бытовые, семейные и корпоративные истории, конфликты, скандалы. Подобные шоу сделали немало для того, чтобы сбить привычные ориентиры и морально-этические понятия о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Достаточно упомянуть ток-шоу на центральных каналах, где ради того, чтобы получить свою «минуту славы» некоторые люди готовы выставлять себя на всеобщее обозрение во всей своей неприглядности. Причем «информационным поводом» сегодня все чаще становится съемка видео на телефоне, которая является повседневным занятием молодежи. Вот лишь несколько подобных примеров.

Студентка одного из провинциальных вузов, прилюдно занимавшаяся сексом с молодым человеком в ночном клубе, была приглашена на одну из таких передачи и после кадров с телефона, подтверждающих этот факт, без тени смущения и даже с некоторой гордостью поведала, что после этого ее популярность в сетях возросла, чему она очень рада.

Другая блогерша после того, как случилось несчастье в день ее рождения (желая сделать ей сюрприз, ее муж сбросил в бассейн при сауне несколько коробок сухого льда, после чего он и еще два человека отравились углекислым газом и утонули), конвертировала свою скорбь в привычные ей блогерские видеозаписи со своим рассказом, а вскоре появилась и на телевидении.

Учительница, терпение которой лопнуло при виде наглеца, во время занятий слушающего музыки, вырвала наушники из его ушей. После чего молодой человек встал, ударил кулаком в лицо пожилую женщины и начал крушить стеклянные полки (все это также было снято на телефон). Возможно, учительница с педагогической точки зрения не права: она должна была сдерживать себя и не переступать «личное пространство», но реакция-то подростка однозначно мерзкая и недопустимая. Однако в передаче «стрелка» была переведена

на несчастную учительницу (нашли даже где-то двух двоечниц, которым она когда-то сказала резкие слова), а юный хулиган выглядел уже жертвой и чуть ли не героем. Таким образом, подобные передачи самим своим фактом появления как бы легализуют асоциальные нормы поведения. Причем в данном случае лозунг медиков «не навреди» относится уже не к «героям» передачи, а к зрителям. Не зря группа учителей вынуждена была обратиться к президенту с просьбой прекратить подобные передачи, поскольку они сводят на нет все их усилия, направленные на то, чтобы сеять «разумное, доброе, вечное».

В книге С. Муратова «Пристрастная камера», изданной впервые в 1976 г., есть параграф, который называется «Должен ли документалист думать о последствиях»? Вывод автора: «Проблема этических отношений документалиста с его героями далеко не сводится к юридическим предписаниям. Ничто не освобождает создателей фильма или передачи от обязанности «платить по счету». И сумму этого счета приходится учитывать заново в каждом отдельном случае» [14, 86]. Большинство примеров, приводимых в этом параграфе книги С. Муратова, взято из зарубежной практики, поскольку в 70-е гг. эта проблема у нас еще не стояла столь остро, как она стоит сейчас. Сегодня подобные примеры из практики отечественного телевидения заняли бы не одну страницу.

Суть проблемы вытеснения на телевидении этического за счет формирования *эмоционального* (что для некоторых исследователей стало синонимом эстетического) в известной мере кроется в том, что «основное воздействие направлено на разрушение традиционных культурных ценностей и внедрение в сознание российского зрителя ценностей западных культур» [15]. Да и модели всех развлекательных ток-шоу скопированы с зарубежных оригиналов.

Вопрос о соотношении в тележурналистике эстетического и этического аспектов становится все более актуальным в связи с тем, что в результате расширения сегмента экранной культуры восприятие человеком картины мира все больше формируется аудиовизуальными образами. Именно это накладывает на людей, работающих в экранной документалистике — будь то репортаж или фильм — особую ответственность. К сожалению, как отмечает В. Тулупов, для сегодняшней документалистики характерно «пренебрежение профессиональными стандартами, и прежде всего этикой (что, по сути, одно и то же). Как результат: аудитория все меньше доверяет СМИ, печатному и звучащему слову. Нынешнее поколение практически не знает качественной журналистики» [16].

В данной статье были затронуты лишь некоторые аспекты большой и серьезной проблемы — взаимодействия эстетики и этики в аудиовизуаль-

ной документалистике. К сожалению, проблема эта со времени написания упомянутой выше диссертации М. Багрянцевой, созданной почти двадцать лет назад, только усугубилась: на телевидении появились еще более скандальные ток-шоу, не меньше стало насилия в телесериалах и псевдонаучной информации в якобы познавательных программах. Тем не менее, на наш взгляд, должно прийти время переоценки ценностей, потому что речь идет о нравственном здоровье нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манович Л. З. Археология компьютерного экрана / Л. З. Манович // Экранная культура: Теоретические проблемы: Сб. статей. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2012.
2. Дробашенко С. В. Феномен достоверности / С. Дробашенко. — М.: Наука, 1972.
3. Тюрин А. И. Бродский: «Эстетика — мать этики» / А. Тюрин // Зеркало недели. — 1994. — № 11.
4. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества / Л. Н. Джулай. — М.: Материк, 2005.
5. Разбежкина М.: Чтобы человек состоялся, он должен порвать со своими корнями / М. Разбежкина. — Режим доступа: <https://www.newkalininingrad.ru/afisha/publications/1954560-marina-razbezhkina-chtoby-cheloveksostoyalsya-on-dolzhen-porvat-so-svoimi-kornuyami.html>. 2013 (дата обращения: 10.04.2020).
6. Кинопроблемы.doc: российское документальное кино как реальная драма: анкета «ИК» // Искусство кино. — 2009. — № 4.
7. Костомаров П.: «Такая странная мирная жизнь» / П. Костомаров. — Режим доступа: <http://www.film.ru/articles/pavelkostomarov-takaya-strannaya-mirnaya-zhizn>. 2004 (дата обращения: 02.04.2020).
8. Реальности недостаточно // Сеанс. — 2007. — № 31. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/31/films31/mirnayazhizn-2/mirnaja-zhizn-mnenia/> (дата обращения: 08.04.2020).
9. Гинзбург С. С. Очерки теории кино / С. С. Гинзбург. — М.: Искусство, 1974.
10. Артамонов А. Крис Маркер: 21–12 / А. Артамонов // Сеанс. — 2015. — № 62.
11. Cooper S. Missing Marker / S. Cooper // The CineFiles. — 2017. — № 12.
12. <https://olivera-despina.livejournal.com/244384.html> (дата обращения: 01.04.2020).
13. Героиню скандального фильма бросила мама. — Режим доступа: <https://www.zakon.kz/4598778-geroinju-skandalnogo-filma-brosila-mama.html> (дата обращения: 01.04.2020).
14. Снимавшиеся в документальном фильме врачи со станции переливания крови уволены с работы. — Режим доступа: <https://www.mk.ru/culture/2014/06/16/snimavshiesya-v-dokumentalnom-filme-vrachi-so-stancii-perelivaniya-krovi-uvoleny-s-raboty.html> (дата обращения: 27.03.2020).
15. Муратов С. А. Пристрастная камера / С. А. Муратов. — М.: Аспект Пресс, 2004.
16. Багрянцева М. Г. Нравственно-эстетическое пространство современного телевидения (на материалах ТВ Дальневосточного региона): дис. ... канд. искусствоведения / М. Г. Багрянцева. — М., 2004.
17. Тулупов В. Этика начинается с проведения границ между журналистикой, рекламой и паблик рилейшнз / В. Тулупов // Relga.ru. — 2004. — 11 мая.

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербургский государственный университет

Познин В. Ф., доктор искусствоведения, зав. сектором кино и телевидения Российского института истории искусств, профессор кафедры телерадиожурналистики ВШЖ и МК СПбГУ

E-mail: poznin@mail.ru

Russian Institute of Arts History, St. Petersburg State University

Poznina V. F., Doctor of Art Criticism, Professor of the Television and Radio Journalism Department

E-mail: poznin@mail.ru