САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**ПЛЕШАЧКОВ Евгений Васильевич**

**Социальный герой современной теледокументалистики**

**Профиль магистратуры − «Документальный фильм: творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель −

 д. филол. н.,

профессор М. А. Бережная

Вх. № \_\_\_\_\_\_\_ от \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Секретарь ГАК \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2015

**Содержание:**

[Введение 3](#_Toc419575163)

[Глава I. Герой своего времени: смыслы и способы создания 7](#_Toc419575164)

[1.1. Трансформация понятия героя в исторической ретроспективе 7](#_Toc419575165)

[1.2 Роль документалистики в конструировании образа героя 26](#_Toc419575166)

[1.3. Герой в контексте преодоления кризиса идентичности в современном российском обществе 38](#_Toc419575167)

[Глава II. Теледокументалистика как ресурс создания образа героя своего времени 46](#_Toc419575168)

[2.1 Современная российская документалистика: тенденции, жанры 46](#_Toc419575169)

[2.2 Образ героя: палитра выразительных средств документалистики 59](#_Toc419575170)

[2.3 Герой современной документалистики: ожидания аудитории и установки авторов 73](#_Toc419575171)

[Глава III . Спектр социальных героев современного документального экрана 83](#_Toc419575172)

[3.1 Герой-спасатель 83](#_Toc419575173)

[3.2 Герой-первооткрыватель 86](#_Toc419575174)

[3.3 Герой по обстоятельствам 89](#_Toc419575175)

[3.4 Герой обыденной жизни 92](#_Toc419575176)

[Библиография: 103](#_Toc419575177)

[Фильмография: 113](#_Toc419575178)

# Введение

Современная российская документалистика уверенно возвращает себе былую популярность. В советские годы этот вид экранного искусства обладал значительным авторитетом, ежегодно в прокат выпускали более 200 фильмов. Воспитательная функция документального экрана была колоссальной, документалисты формировали образ позитивного героя своего времени. «Как гигантское панно собирается из фрагментов мозаики, сохраняющих свое родовое качество, но преображенных контекстом авторского замысла, так и отдельные портреты и факты бытия людей собирались кинодокументалистами в особенное полотно, где каждый кадр и факт точно соотносился с реальностью, но собранные воедино создавали идеальный образ того же советского человека. Этот образ нес в себе все закономерности идеальной модели личности и правил его бытия, которые входили в каноническую умозрительную схему. Но воздействие на зрителя этого экранного канона было огромным, так как складывался он из фрагментов узнаваемой реальности и поэтому осознавался как жизненный, существующий»[[1]](#footnote-1).

Общественные и экономические изменения 90-х ослабили позиции документального кино, на первый план стали выходить новостные и развлекательные телепроекты. За последнее десятилетие XX в. было снято всего около 1200 работ, при этом многие из них так и не попали в телеэфир и не дошли до зрителя, оставшись в рамках фестивальных архивов. Интерес к документальному кино стал возрождаться в середине первого десятилетия

XXI в. С каждым годом крупнейшие эфирные телеканалы страны выделяют все больше времени для показа документальных проектов, как следует из отраслевого доклада «Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития»[[2]](#footnote-2). Герои нашего времени в изображении современной документалистики становятся поводом для дискуссий в среде телеэкспертов, и нередко вызывают критику со стороны рядовых зрителей. В погоне за рейтингами телевидение привычно обращает свое внимание на сиюминутную скандальность, документальные фильмы посвящаются личной жизни телезвезд или политиков, а также скандалам, связанным с ними. Хотя нельзя утверждать, что теледокументалистика полностью игнорирует людей, чья деятельность направлена на преобразование окружающей реальности, тех, кто действительно соответствует в традиционном понимании положительного социального героя.

Современное российской общество находится в состоянии кризиса идентичности. Большинство исследователей связывают его с распадом СССР. Он связан с утратой связи между индивидом и обществом, а также с потерей нравственных ориентиров – героев. Прежние социальные герои в результате изменений в социальной, экономической и культурной сферах общества стали не актуальными или же были намеренно дегероизированы. И хотя мы можем наблюдать возврат к прежним идеологическим сюжетам и героям, новые ориентиры еще не сформированы. Вместе с тем в преодолении общественного кризиса значительную роль могут сыграть интегрирующие образы и модели поведения, позитивные примеры для подражания, сформированные медиасферой, в том числе силами документального кино. Это актуальная **проблема** российского общества, заслуживающая комплексного изучения.

**Степень разработанности проблемы. С**уществуют фундаментальные работы по документальному кино − труды И. К. Беляева, Г. С. Прожико, В. С. Саппака, С. А. Муратова, А. Ю. Юровского и так далее. О героизме и его трансформации с течением истории писали Дж. Вико, Г. В. Ф. Гегель, З. Фрейд, К. Г. Юнг, М. К. Мамардашвили, Й. Хейзинга и др. Начиная с 2000-х годов стали появляться диссертации, посвященные изменению концепции героизма и его роли в современном обществе. Это труды И. Суравневой, С. Смирнова, М. Лошмановой. О месте документального кино в современной структуре масс-медиа писали С. Сычев, К. Шергова. Однако исследований, касающихся образа героического в неигровом фильме, явно недостаточно.

**Объект** нашего исследования – российские документальные фильмы, вышедшие в эфир с 2000 года по наши дни. **Предмет** исследования – образ социального героя в современной документалистике.

**Цель** нашего исследования – описать положительного социального героя, формируемого современной документалистикой, в контексте кризиса идентичности. Для реализации этой цели нами поставлены следующие задачи:

1. Проследить трансформацию понятия героического от Древней Греции до наших дней;
2. Определить место документалистики в современном медиапространстве и сформулировать ее роль в конструировании образа героя своего времени;
3. Выявить методы и приемы конструирования образа героя на экране;
4. Типологизировать спектр позитивных героев современного документального кино.

**Теоретическая база** нашей работы, с одной стороны, опирается на труды классиков отечественной школы тележурналистики. Это А. С. Вартанова, С. Н. Ильченко, И. К. Беляев, М. А. Бережная, С. А. Муратов, Л. Н. Джулай, Г. С. Прожико, В. Ф. Познин и др. С другой стороны, мы исследовали огромный пласт работ по философской категории героического: Дж. Вико, Г. В. Ф. Гегеля, Т. Карлейля, Ж. Ж. Руа, З. Фрейда, К. Г. Юнга, Ф. Ницше, К. Маркса и др.

**Методологическая база.** В основе диссертации – междисциплинарный подход. Использован принцип историзма, проблема трансформации образа героя изучена во временной перспективе. Мы использовали сравнительный анализ для выяснения изменений в трактовке героического в документальном кино. Наконец, были использованы и конкретно-социологические методы (контент-анализ, глубинное интервью, опрос).

**Эмпирическую базу** составили документальные фильмы и проекты, вышедшие в эфир российского телевидения с начала 2000-х годов. Это работы Н. Расторгуева, В. Манского, П. Костомарова, М. Разбежкиной, Т. Шахвердиева, М. Мирошниченко и др. Мы обращались и к проектам телеканалов «Россия», «Первого» и «НТВ». Всего в работе исследовано около 50 фильмов.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Образы героев, отраженные в мифологии, литературе, киноискусстве, масс-медиа, всегда соотнесены с конкретным временем, политическими, социальными условиями этого времени, потребностями государства и общества.

2. Документальное кино обладает большим творческим потенциалом для формирования образа социального героя соотнесенного с процессом преодоления кризиса идентичности в современном российском обществе.

3. Документальное кино нередко используется как пропагандистский ресурс власти, мифологизирует действительность в условиях массового сознания.

4. В период кризиса идентичности происходит обращение к героическому национальному самосознанию и актуализируются принципы гуманистической журналистики.

# Глава I. Герой своего времени: смыслы и способы создания

### 1.1. Трансформация понятия героя в исторической ретроспективе

В истории философии появление понятие героического традиционно относят к Древней Греции. Само слово герой произошло от древнегреческого «heros». В словаре Гесихия Александрийского оно трактуется как «мощный, благородный, значительный». Изначально таковыми считали титанов, то есть богов второго поколения, детей Урана и Геи. Героем считали Прометея – защитника людей от произвола богов. Позже герои стали ближе к людям: так стали называть потомков божества и человека. Герой был «призван выполнять волю олимпийцев на земле среди людей, упорядочивая жизнь и внося в нее справедливость, меру, законы вопреки древней стихийности и дисгармоничности»[[3]](#footnote-3).

Исследователи склонны выделять два периода героизма в древнегреческой мифологии. К первому относят подвиги, связанные с уничтожением чудовищ. Это, например, сражение Персея с Горгоной, Геракла с Кербером и т.д. Для второго периода героизма характерно появление у героя социальных и этических мотивов деятельности. К этому периоду относятся и Амфион, защитивший Фивы, и музыкант Орфей, олицетворяющий могущество искусства и др. Героями становились и воины, а также спортсмены Олимпийских игр. «Они выделялись на фоне других своим мужеством, храбростью, умением преодолевать сложные обстоятельства»[[4]](#footnote-4). Для всего древнегреческого периода характерно исключение личностного начала из концепта героического. «Сама личность все же оставалось придатком космоса, рекой его эманаций, его отпрыском, не всегда даже обязательным и необходимым»[[5]](#footnote-5).

Концепт героя в представлении древних греков состоял из нескольких компонентов. Во-первых, у героя должно быть полубожественное происхождение.

«На многодарной земле, справедливее прежних и лучше,

Славных героев божественный род. Называют их люди

Полубогами: они на земле обитают пред нами»[[6]](#footnote-6).

Таким образом, герой оказывается проводником между миром божественным и миром земным. Еще Платон отметил, что «все они произошли либо от бога, влюбленного в смертную, либо от смертного и богини»[[7]](#footnote-7).

Но только лишь происхождения недостаточно для проявления героического. Оно проявляется во время преодоления драматических перипетий, подготовленных судьбой. Античная судьба – «это сама объективная действительность, законы которой неизвестны; но существование этих законов не только не мешает героизму сильной личности, а, наоборот, впервые делает его возможным»[[8]](#footnote-8).

Герой противостоит судьбе, используя свою силу. Исследователи отмечают, что она имеет социальные основания. «Противоборство с судьбой предполагает единство и самотождественность героя, которые выступают как выражение целого полиса. Общество, таким образом, не наделяет героя добродетелью, но он выражает и впервые артикулирует логос полиса посредством того, что воплощает её»[[9]](#footnote-9). О социальной значимости роли героя рассуждал и философ М. Мамардашвили. По его мнению, герой выделялся не волей случая, не благодаря особым физическим данным или интеллектуальным способностям, но «способностью замыкать и впервые выводить на свет смысл некоторой артикуляции, смысл артикулированного полиса»[[10]](#footnote-10). Таким образом, социальная функция героя в Древней Греции – быть гласом полиса, выразителем его надежд и мыслей.

В Средние века представления общества о героях значительно изменились. Героическое стало ассоциироваться не с социальным, а с божественным. Теологические учения этого периода рассматривают жертвенность концепт героя, аналогичную пути Христа. «Не случайно, что как раз Киприану, «ученому-великомученику», было суждено заложить основы особого образа христианского воина и христианского героя-мученика. «Церковь мученичества» превратилась таким образом в единственное достойное этого имени «воинство христово», рать смелых духом»[[11]](#footnote-11). В то же самое время в светской жизни Средневековья концепт героя реализуется во вполне земных членах социума – рыцарях. «Благодарность и энтузиазм воодушевляли великодушных воинов, вооружавшихся для восстановления столь желанного порядка и для наказания разбоя некоторых злых владельцев»[[12]](#footnote-12). Прусский король Фридрих Первый в постановлении от 1156 года потребовал от подданных чтить рыцарей как героев.

Для Киевской Руси этого же периода характерны аналогичные представления о концепте героя. С одной стороны, таковыми считали богатырей. «Образ богатыря символизирует собой коллективное представление русского народа о самом себе «в образе», о национальных качествах своего характера – добродушии и долготерпении, скрытых, словно спящих потенциях, но которые пробуждаются могучей неукротимой силой в годину смертной опасности, силой, «горы сворачивающей», позволяющей сделать богатырю-народу стремительный рывок к своему будущему»[[13]](#footnote-13). С другой, особо почитались религиозные подвижники и мученики. «Святой всегда подвижник, мученик, воин христов. Житие, в сущности, и есть героический эпос, только религиозный»[[14]](#footnote-14).

В эпоху Возрождения героическое рассматривалось с позиций стремления человека к божественной истине, возвышающего его над миром. Важнейший труд тих времен – трактат «О героическом энтузиазме» Дж. Бруно. В нем он постулирует необходимость человека стремиться к божественному знанию. «Благодаря божественному познанию энтузиазм возвышается и из человека низменного и обыкновенного становится редким и героическим»[[15]](#footnote-15). Впрочем, для Ренессанса свойственно и возрождение героев античности. «Сначала стали больше, сознательнее читать латинских авторов, по-новому воспринимая их в свете наступающего Нового времени … увидели в античной истории и нравственности, в таких героических типах, как Цинциннат, Курций, Муций Сцевола, Регул, Брут, Катон, Сципионы, указание путей к обновлению и облагораживанию собственной культуры…»[[16]](#footnote-16). Это, по мнению видного исследователя эпохи Возрождения К. Бурдаха, привело к возрастающей роли гуманистических взглядов и в светской, и в религиозной среде.

Философия Нового Времени стала рассматривать человека как субъекта, который способен осознанно и самостоятельно изменить мир. Для этого периода характерна связь героического с крайним индивидуализмом. Мерилом изменений стали считать производительность деятельности. В этот период Дж. Вико исследовал концепт героического и зафиксировал отношение современников к нему: «Герои отождествляли со своими интересами интерес своей родины, естественными гражданами которой они были»[[17]](#footnote-17). Согласно концепции итальянского философа, герой является логичной и неотъемлемой частью социума. Но только осознанное действие по преобразованию действительности отделяет обычного человека от героя. При этом в сферу героического Вико включал только властные основания и порицал угнетение общества диктаторами. «Герои… были в высшей степени грубы и дики, с чрезвычайно слабой способностью разумения, с неограниченной фантазией, с неистовыми страстями: в силу всего этого они были некультурными, незрелыми, жестокими, дикими»[[18]](#footnote-18).

Г. В. Ф. Гегель так же исследовал роль личности в истории и изучал ее общественное влияние. Героем Гегель называл «индивидуума, который по самостоятельности своего характера и, руководствуясь своим произволом, берет на себя бремя и совершает весь поступок»[[19]](#footnote-19). Поступок этот невозможен вне государства, человек, считал философ, обязан посвятить всего себя и свои действия служению отечеству. По Гегелю, внутренняя страсть героя совпадает с историческими изменениями и он начинает действовать. Философ называл героями первых законодателей, а также видных государственных мужей – Юлия Цезаря, Александра Македонского, Наполеона. «Они черпали свои цели и свое призвание не просто из спокойного, упорядоченного… хода вещей, а из… из внутреннего духа… Поэтому кажется, что герои творят самих себя»[[20]](#footnote-20).

Позже идеи Гегеля поддержал английский философ XIX в. Т. Карлейль. Он также считал героическое неотъемлемой частью деятельности сильной личности, действующей в противовес разрушению. Свою внутреннюю силу герой черпает в божественном вдохновении. Карлейль считал всю мировую историю биографией героев, при этом общество в целом является лишь материалом для реализации их воли. Но у героя нет потребительского отношения к ним. Наоборот, истинный герой любит свой народ «неизъяснимой, нежной любовью, смешанной с состраданием, любовью, какой они его в ответ любить не могут, но душа его живет в одиночестве, в далеких областях творения… О если бы этот человек, из глаз которого сверкает небесная молния, не был насквозь пропитан божьей справедливостью, человеческим благородством, правдивостью и добротой, тогда я дрожал бы за судьбу света»[[21]](#footnote-21). При этом совершенно не важно, представителем ли власти является герой или обычным гражданином, пророком или поэтом – только от общества зависит, где проявится эта божественная роль. «Эти великие люди были вождями человечества, воспитателями, образцами, в широком смысле творцами всего того, что вся масса людей вообще стремилась осуществить, чего она хотела достигнуть»[[22]](#footnote-22).

Идеи Карлейля о сильной личности можно считать предвосхищением концепта сверхчеловека немецкого философа Ф. Ницше. Он считал героическую эпоху завершенной, но вместе с тем полагал, что его концепт сверхчеловека в будущем и станет героем. Ницше сравнивал человека с канатом, натянутым между животным и сверхчеловеком. «Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью... В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель»[[23]](#footnote-23). Идеал героического у Ницше связан с тотальным отказом от ценности жизни. «Этот идеал возник в сфере, где дух оставил далеко позади себя все то, что называется государственным строем и социальным общежитием. Идея героя – фантастического ясновидца – предначертана Ницше для поэтов и мудрецов, а не для политических деятелей»[[24]](#footnote-24). Философ крайне резко высказывался против подавления свободы личности властью и использования героического для мифологизации истории. «Ах, даже, вам, великие души, нашептывает оно свою мрачную ложь! Ах, оно угадывает богатые сердца, охотно себя расточающие! Ах, даже вас угадывает оно, вы, победители старого бога! Вы устали в борьбе, и теперь ваша усталость служит новому кумиру! Героев и честных людей хотел бы он уставить вокруг себя, новый кумир! Оно любит греться в солнечном сиянии чистой совести, - холодное чудовище!»[[25]](#footnote-25).

Во второй половине XIX в. и позже оформляются и параллельно друг с другом развиваются различные подходы к изучению героического в обществе. Особого внимания заслуживает концепция психоанализа, в рамках которой работали К. Г. Юнг и З. Фрейд. Этот подход отводит ведущую роль понятию архетипа. Согласно концепции Юнга, душа (в его представлении это термин, тождественный личности) состоит из трех частей: эго, личного бессознательного и коллективного бессознательного. Эго является центром сознания и объединяет мысли человека и его чувства. Личное бессознательное объединяет некие забытые впечатления, которые стерлись из памяти человека. Наконец, на самом глубинном уровне личности скрывается коллективное бессознательное, включающее общую для людей память, которая является результатом общего прошлого. Как отмечал Юнг, все духовное наследие человеческой эволюции находится в коллективном бессознательном, при этом оно возродилось в структуре мозга каждого индивидуума[[26]](#footnote-26). Содержанием коллективного бессознательного являются архетипы, лежащие в основе религий, легенд и мифов. Это врожденные идеи, образы, которые помогают индивиду осознавать окружающую реальность. На основе этих символических образов формируется поведение человека и его реакция на происходящие вокруг события. «Цивилизованный человек обрел известное количество воли, свободной энергии, которую может использовать там, где пожелает … Но он одержим силами, находящимися вне его контроля. Его демоны и боги вовсе не исчезли, они всего лишь обрели новые имена. И они удерживают его на ходу своим беспокойством, нечетким пониманием, психологическими сложностями, ненасытной жаждой лекарств, алкоголя, табака, пищи и прежде всего огромной массой неврозов»[[27]](#footnote-27).

Фрейд также исследовал особенности становления личности и функцию образа героя в социализации человека. Он, как и Юнг, задумывался о связи неврозов и коллективного бессознательного, исследуя мифы и их влияние на психологическое здоровье индивида. По мнению Фрейда, переход от первобытного общества и появление социальных институтов возможно лишь благодаря сложной системе общественных ограничений и правил. Они поддерживаются ритуалами, религиозными нормами и мифологией. Кроме того, велика роль табуирования сексуальной жизни человека. В этих условиях возникает герой, способный создать новый социальный порядок или трансформировать старый. «Как нельзя обойтись без принуждения к куль­турной работе, так же нельзя обойтись и без господства меньшинства над массами, потому что массы косны и недальновидны, они не любят отказываться от влечений, не слушают аргументов в пользу неизбежности такого от­каза, и индивидуальные представители массы поощряют друг в друге вседозволенность и распущенность. Лишь благодаря влиянию образцовых индивидов, признаваемых ими в качестве своих вождей, они дают склонить себя к напряженному труду и самоотречению, от чего зави­сит существование культуры»[[28]](#footnote-28).

В рамках социологической трактовки понятие героического на рубеже XIX и XX в. связывалось с противопоставлением личности и толпы. Видный русский социолог этого времени Н. Михайловский полагал, что в определенных условиях абсолютно любой человек может стать вождем толпы и изменить историю, проявив героические качества. Но это вовсе не означает однозначную положительную оценку личности лидера, который в действительности может оказаться и подлецом. Герой, по Михайловскому, это «человек, увлекающий своим примером массу на хорошее или дурное, благороднейшее или подлейшее, разумное или бессмысленное дело. Толпой будем называть массу, способную увлекаться примером, опять-таки, высокоблагородным или низким, нравственно-безличным»[[29]](#footnote-29). Взаимодействие героя и толпы также изучал социолог Питирим Сорокин. В работе «Преступление и кара, подвиг и награда» он постулирует общественное одобрение полезного поведения и порицание нежелательного. Таким образом формируется социально одобренный концепт героического.

Русские религиозные философы в своих оценках героического осуждали индивидуализм и позитивно оценивали истинный героизм подвижничества в противовес ложному «интеллигентскому». «Наибольшая возможность героических деяний, иррациональная «приподнятость настроения», экзальтированность, опьянение борьбой, создающее атмосферу некоторого героического авантюризма – все это родная стихия героизма. Поэтому так и велика сила революционного романтизм среди нашей интеллигенции, ее пресловутая «революционность»[[30]](#footnote-30). Философ настаивает на потребности России в героизме повседневных малых дел, созидательности и смирения.

Особую роль герою в творении истории отводил К.Маркс. В рамках его концепции героизм проявляется в преобразовании мира сильными личностями – революционерами. По Марксу, индивидуальный героизм обязательно должен быть созвучен с героизмом масс, то есть лидер действует не ради собственного индивидуализма, но выражая намерения народа. Именно так и меняются эпохи и появляется новый общественный строй. «Однако как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать своё воодушевление на высоте великой исторической трагедии»[[31]](#footnote-31). Лидер или группа лидеров, по Марксу, должны эмоционально зарядить народ, заставить их поверить и воодушевиться. Так лидер служит своему конкретному времени, при этом оставляя значительный вклад в миропорядок.

Русские последователи Маркса также отмечали роль личности в воздействии на свою эпоху. Но герой он «не в том смысле, что может остановить или изменить естественный ход вещей, а в том, что его деятельность является сознательным и свободным выражением этого необходимого и бессознательного хода. В этом – все его значение, в этом – вся его сила»[[32]](#footnote-32). Правда, позже в рамках марксистско-ленинского трактования героического сместился акцент с индивидуальности на коллективизм.

«В оценке героизма отдельной личности марксистская этика исходит из объективного значения того или иного поступка, совершенного этой личностью. Личность сама по себе, вне поступков, вне реальных действий, никакой нравственной ценностью не обладает»[[33]](#footnote-33). С исключением индивидуализма из концепта героического пропала необходимость обращать внимание на социальное положение или происхождение нового героя. Важнейшим достоинством героя стала тождественность личных и общественных интересов. «Это же свойство характерно и для духовности нового героя, в индивидуальности которого, в особенности, выражается его социалистическая всеобщность»[[34]](#footnote-34).

Отметим, что именно в XX в. из концепта героического исключается фактор внутреннего индивидуального стремления преобразовывать действительность. Происходит формирование отдельного героического действия, конкретного и вписывающегося в официальную государственную идеологию. Таким образом, само понятие героя, весь пафос его преобразовательной деятельности девальвируется. Коммунизм и фашизм сделали геройство обыденностью. Не случайно в 1934 г. в Италии стал особо популярен слоган «Принцип фашизма – героизм, принцип буржуазии – эгоизм». То есть началось формирование образа героя: человека, который способен отодвинуть на задний план личные устремления и действовать на благо государства, забыв про усталость.

16 апреля 1934 г. Центральный исполнительный комитет СССР своим постановлением учредил почетное звание Героя Советского Союза. Это была высшая награда в стране. Через шесть дней ее вручили впервые – почетного звания удостоились летчики, проявившие отвагу при спасении экипажа ледокола «Челюскин» из льдов Северного Ледовитого океана. Позже Героем СССР за мировой рекорд дальности полета стал летчик-испытатель Михаил Громов. Затем медали достались полярникам. Всего же до начала Великой отечественной войны Героями Советского союза стали 626 человек. А во время войны награду присвоили 11 тысячам человек – за доблесть и отвагу на фронте. В послевоенное время звание героя СССР присваивали летчикам-испытателям, подводникам, космонавтам и воинам-интернационалистам. В 70-ее годы медалью Героя Союза стали награждать партийных и государственных деятелей в их личные или общегосударственные праздники. Всего же звания Героя Советского Союза удостоено свыше 1250 человек.

Исследователи сходятся во мнении о том, феномен героизма во все этапы развития человеческой истории не только отражал реально существующие общественные процессы, но и формировался искусственно в интересах властных структур. «Во все времена власть предержащие активно использовали феномен героизма в своих целях: различные идеи, образы, представления формировались вполне целенаправленно, а затем для максимальной убедительности проецировались в социум в качестве героического. Ярчайший пример – трудовые подвиги героев труда времен СССР (тщательно подобранные по множеству параметров: происхождение, пол, возраст, социальное положение, партийности и пр.)»[[35]](#footnote-35). Так реализуется государственная идеология, призванная регулировать поведение народа и четко очерчивать границы допустимого и желательного поведения. Возникает политический миф, то есть «идеологически маркированное повествование, воспринятое социальной группой и претендующее на статус истинного представления о событиях прошлого, настоящего и прогнозируемого будущего»[[36]](#footnote-36).

Это происходит благодаря особенности массового сознания идентифицировать себя с миром посредством сравнения с неким значимым другим – героем. Так человек усваивает ценности и нормы социума и становится полноправным его членом. «Миф о герое придает смысл индивидуаль­ному существованию «массового человека», создавая для него некие «иде­альные» образцы поведения и, тем самым, оправдывая в его глазах навя­зываемые ему извне стереотипы поведения. Иными словами, роль мифоло­гемы героя состоит в адаптации человека массового общества к существу­ющему социальному порядку»[[37]](#footnote-37). По мнению социолога Г. Блумера, регулятором поступков человека всегда является группа особо почитаемых в обществе символов. «Социальная жизнь есть процесс создания, распространения, интерпретации значения объектов и всего мира, а также организации своих действий в соответствии с их значениями»[[38]](#footnote-38). Так объективно существующая реальность смешивается с символическим представлением людей о ней, что зачастую приводит к появлению новых героев.

В регулировании социальной деятельности человека и его ориентации на полезное с точки зрения общества поведение значительную роль играют идеологически установки. Они формируют точку зрения общества на ключевые проблемы современности и программируют поведение и реакцию. Нередко идеологическая картина мира мистифицирует реальность, создавая социальные мифы. «Мифология как часть идеологической системы сознания общества задает образцы, модели для всякого важного социального действия, совершаемого человеком, служит для ритуализации повседневности, давая возможность человеку обрести смысл в жизни»[[39]](#footnote-39). Многие исследователи в своих работах приходят к мнению о том, что современные мифы помогают человеку выдержать и принять жестокую окружающую реальность. Общество всегда нуждается в героях – они помогают ему преодолеть трудности и вселяют уверенность в счастливое будущее. «Потребность души массы в восхищении создает своих героев, когда она направлена на виртуозность, способность рисковать жизнью и политическое представительство; на мгновение она помещает индивида в центр своего

внимания, однако вскоре совершенно забывает, когда свет рампы падает уже на другого»[[40]](#footnote-40). Отметим, что именно в XX в. ускорились процессы конструирования новых героев. Это связано с динамичной сменой общественного строя, при этом каждый новый этап формирует героев новых, нередко очерняя старых.

XX в, как считают исследователи, можно считать эпохой «маленького человека», типичного носителя массового сознания, живущего мифами о герое. Для него характерно упрощенное представление об окружающей реальности и механизмах, фактах и событиях, происходящих в ней. Вся основа, весь фундамент массового сознания опирается на основополагающие структуры, которые помогают человеку осознавать свое место в этом мире и усваивать базовые представления о социальных процессах. Эти структуры – мифологемы, то есть «устойчивые логико-символические конструкции, которые заполняются различным содержанием, но сами играют роль прочных скреп для разрозненных мыслительных и эмоциональных процессов»[[41]](#footnote-41).

Мифологема героического вселяет в массовое сознание надежду на преодоление любых сложностей и препятствий, а сам герой становится образцом для поведения. Очевидно, что этот серьезный манок может использоваться для формирования желаемого поведения у индивидов. Остается лишь выяснить, каким образом возникает мифологема. На этот счет у ученых нет консолидированного мнения. Представители одного лагеря уверяют, что у мифологии нет творцов и появляется она сама собой одновременно с появлением и развитием общественных отношений. «Мифологические представления, какие возникают вместе с возникновением самих народов, определяют их изначальное бытие»[[42]](#footnote-42).

Другая же группа исследователей уверена в том, что за каждым конкретным мифом скрывается совершенно определенный создатель. Об этом, по сути, говорил еще историк Геродот: «Гомер и Гесиод составили для эллинов родословную богов, снабдили имена божеств эпитетами, поделили между ними достоинства и занятия и начертали их образы»[[43]](#footnote-43). В современном же мире методы конструирования мифов принципиально не изменились со времен Геродота. Сейчас мифология стала идеологией. Как отметил культуролог и социальный философ С. Жижек, современные авторы мифов откровенно конструируют их, порой даже не пытаясь придать им иллюзию правды. Идеологические конструкты внедряются в массовое сознание насильно. «(Традиционная) идеология — это система, только претендующая на правду, то есть система, которая не просто стремится ко лжи как таковой, но ко лжи, которая переживалась бы как правда, ко лжи, желающей, чтобы её принимали всерьёз. У тоталитарной идеологии больше нет этих претензий. Даже её создателями больше не предполагается, что она будет восприниматься всерьёз; она приобретает манипулятивный, совершенно внешний и инструментальный статус, она руководствуется не ценностью истины, а обыкновенным внеидеологическим насилием и посулом наживы»[[44]](#footnote-44).

Принципы современного мифотворчества изучал французский философ Р. Барт. Согласно его концепции, миф является знаком, конкретной формой, содержащей в себе некие образы и идеи. При этом миф должен быть понятен индивидам, иначе концепт не будет прочитан и понят. «Потреблять миф как безобидное сообщение читателю помогает тот факт, что он воспринимает его не как семиологическую, а как индуктивную систему; там, где имеется всего лишь отношение эквивалентности, он усматривает нечто вроде каузальности: означающее и означаемое представляются ему связанными естественным образом. Это смешение можно описать иначе: всякая семиологическая система есть система значимостей, но потребитель мифа принимает значение за систему фактов: миф воспринимается как система фактов, будучи на самом деле семиологической системой»[[45]](#footnote-45). По Барту, мифы сегодня распространены повсеместно – и в печати, и в кинематографе, и в выступлениях политиков, и в рекламе. Они призваны конструировать реальность в соответствии с ценностными ожиданиями индивидов. Позже соотечественник Барта Ж. Бодрийяр в своих исследованиях пришел к выводу о том, что современное мифотворчество получило всю мощь идеологического внушения благодаря средствам массовой коммуникации. «Сопротивляясь все лучше и лучше рекламному императиву, мы зато делаемся все чувствительнее к рекламному индикативу, то есть к самому факту существования рекламы как вторичного потребительского товара и очевидного явления определенной культуры. Именно в этой мере мы ей и «верим»: в ее лице мы вкушаем роскошь общества, явленного нам как податель благ и «превзойденного» в культуре»[[46]](#footnote-46). Так, в том числе, общество усваивает и концепт современного героя.

Исследователи сходятся в одном – мифологичный концепт героя необходим для социализации человека, то есть усвоения им норм и правил поведения в обществе. «Герой — это мужчина или женщина, которым удалось подняться над своими собственными и локальными историческими ограничениями к общезначимым, нормальным человеческим формам. Такие видения, идеи и вдохновения человека приходят нетронутыми из первоистоков человеческой жизни и мысли. И поэтому они отражают не современное переживающее распад общество и психику, а извечный неиссякаемый источник, благодаря которому общество может возрождаться. Герой как человек настоящего умирает; но как человек вечности — совершенный, ничем не ограниченный, универсальный — он возрождается. Поэтому его вторая задача и героическое деяние заключаются в том, чтобы вернуться к нам преображенным и научить нас тому, что он узнал об обновленной жизни»[[47]](#footnote-47).

Для XX в. характерно появление политического мифа, который связан с героизацией политического деятеля. Конструирование образа идеального вождя, который пришел на землю, чтобы спасти общество и создать новый мир, одинаково характерно и для Европы (культ личности Адольфа Гитлера), так и для СССР. Так, во всех детских садах Союза детям рассказывали про «дедушку Ленина, который бегал с кудрявой головой». Апеллирование к его исключительному уму, смелости и отваге конструирует образ сверхчеловека. Позже таковым уникальным лидером с кристально чистым прошлым и непоколебимо блестящим настоящим стал Иосиф Сталин. Конструировался образ героя-вождя, который защищает свое Отечество. Любопытно, что даже очевидная жестокость и тирания Сталина не стали причиной разрушения этого концепта. По мнению некоторых исследователей, это связано с тем, что российскому менталитету свойственен «мазохистский культ страданий и бедствий, обретения счастья в лишениях и неприхотливой жизни, минимальное внимание к материальным благам»[[48]](#footnote-48).

Позже к героизации политического вождя добавилась работа по конструированию образа героя-защитника родины. Так, в СССР во время Великой Отечественной войны появилась необходимость в значимых для всех воинов примеров для подражания. Герои были призваны стать идеалом, на который стремился быть похожим каждый воин. Любопытно, что в первые годы войны концепт героя был связан с самоотверженной защитой страны от немецких солдат. Например, героями называли 28 памфиловцев – бойцов дивизии под командованием генерала И.В. Панфилова. В ноябре 1941 года они остановили целый танковый батальон, а дело было в нескольких часах езды от Москвы. Ближе к концу войны стали особо популярны герои, совершившие подвиг во время контрнаступлений. Таким, например, был рядовой Юрий Смирнов, который попал в плен к немцам во время попытки прорыва обороны немецких войск у деревни Шалашино. Он был жестоко изувечен, но во время пыток и допроса не выдал данные о расположении советских танков. О героях войны постоянно сообщали по радио и в печати, их биографию изучали в школах и на партсобраниях. «Примеры доблести и героизма, активно пропагандируемые в печати, на митингах и красноармейских собраниях, одной стороны, вызывали всеобщее стремление отомстить врагу за гибель товарищей, с другой – быть похожими на них и сражаться с еще большим мужеством и энергией»[[49]](#footnote-49).

Но не только герои реальные участники сражений стали материалом для конструирования концепта героя войны. Русский офицерский корпус, порицаемый в ранние советские годы за отношение к царскому режиму, стал возрождаться. Пропагандисты поняли, что в мифе о герое войны обязательно должна быть история образа, ведь миф не может возникнуть на пустом месте. «На щит были подняты имена великих русских полководцев. Исчез негативный образ русского офицера («контра», «золотопогонник», «белогвардеец», «офицерье» и другие оскорбительные клички), восстановлены были многие воинские традиции: награждение историческими орденами и медалями, возращение золотых погон и самого слова офицер, воссоздание гвардии (с 1941 г.) и кадровой армии»[[50]](#footnote-50). Так образы прошлого помогли в мифологизации концепта героя войны, который наложился на архетип защитника родины. Это помогало всем людям верить в счастливый финал, и это характерно для всех исторических эпох. «Каждый герой повторял архетипическое действие, каждая война возобновляла борьбу между добром и злом, каждая новая социальная несправедливость отождествлялась со страданиями спасителя (или, в дохристианском мире, со страстями божественного посланца или бога растительности). Для нас имеет значение одно: благодаря такому подходу десятки миллионов людей могли в течение столетий терпеть могучее давление истории, не впадая в отчаяние, не кончая самоубийством и не приходя в то состояние духовной иссушенности, которое неразрывно связано с релятивистским или нигилистическим видением истории»[[51]](#footnote-51).

После окончания войны встала необходимость восстанавливать разрушенное хозяйство и инфраструктуру. Для послевоенного периода характерно конструирование героя – передовика производства, который не жалеет себя и работает день и ночь. Затем им на смену пришли покорители Крайнего севера, летчики-испытатели и космонавты. Получается, общество все время нуждается в проявлении героического, это основа функционирования всей системы общественных отношений. Но это одновременно является и маркером духовного кризиса, считают некоторые исследователи. «Культ героического <…> означает, что понятия служения, миссии, долга больше не имеют достаточно силы, чтобы стимулировать энергию общества. Ее нужно усиливать, как голос через громкоговоритель. Энтузиазм людей необходимо раздувать, а, может быть, и «надувать»[[52]](#footnote-52). Опасность повсеместного конструирования героя в том, что девальвируется смысл героического, заложенный веками – спасения общества, защиты, преобразования.

Сейчас, как отмечают исследователи, на потребности общества в героическом паразитируют политтехнологи, журналисты и пропагандисты. Они штампуют героев, опираясь на архетипичные представления о героях. С другой стороны, разрушаются и прежние образа героев – происходит процесс дегероизации. «Героями называются, назначаются прессой, СМИ в целом, люди, роль которых в обществе крайне незначительна, а их жизненный опыт, порой полный низких поступков, часто недостойный, является предметом широких дискуссий, например, в молодёжной среде. Слово «герой» сегодня выхолощено, потеряло свой первоначальный, высокий смысл. Режут слух такие словосочетания: «герои светских хроник», «герои криминальных сводок»[[53]](#footnote-53).

Для постсоветской России характерно обличение, а порой – откровенное очернение личностей, которые во времена Советского Союза трактовались как герои. Идеологическая борьба в это время ведется в печати, на телеканалах, в документальном кино и даже в области топонимики. Активно обсуждается реальность подвига Александра Матросова, Николая Гастелло, Зои Космодемьянской и других героев Великой Отечественной войны. Исторический ревизионизм коснулся и личностей, связанных с революционными событиями в России. Так, революционер Петр Петрович Шмидт в советские годы считался героем, в его честь даже назвали мост и набережную в Ленинграде, а в школьных учебниках с почтением рассказывали о его роли в революции 1905 года. Однако в современной России Шмидт не в почете, ставится вопрос об его адекватности, результат его деятельности ставится под сомнение. И даже мосту, названному в его честь, вернули прежнее имя. Получается, что образ героя не является универсальным и может легко трансформироваться согласно веянию времени.

### 1.2 Роль документалистики в конструировании образа героя

Ведущую роль в мифотворчестве и конструировании образов героев своего времени исследователи отводят средствам массовой информации. «Медийные каналы являются главным поставщиком и производителем мифов и поэтому государство заинтересовано в их жестком контроле и влиянии на процесс мифотворчества»[[54]](#footnote-54). С помощью СМИ может искажаться реальная картина мира. При этом реальность со своими узнаваемыми знаками в СМИ используется как исходный материал для формирования искаженной копии реальности. Но благодаря этим самым узнаваемым знакам аудитория СМИ воспринимает сообщение как репрезентативное и правдивое. «Телевизионный и интернетовский экранный мир растворяется в жизни, а жизнь растворяется в экранном мире таким образом, что функция приобретает реальность, а реальность становится функцией. Инсценированная информация не только заменяет жизненный мир, но и определяет коммуникативную культуру современного общества»[[55]](#footnote-55).

Обращая свое внимание на тех или иных современников, СМИ выбирают примеры желательного поведения для людей, подчеркивают героические черты в избранных индивидах и таким образом формируют новую реальность. Впрочем, использование образа героя для выполнения утилитарных общественных задач было характерно и для гораздо более раннего периода, еще до повсеместного распространения СМИ. Общественный деятель XII в. Кирилл Туровский в своем «Слове на собор святых отцов» отметил: «Летописцы и песнетворцы, следя за войнами, которые ведутся между царями, украшают словами слышанное, возвеличивают тех, кто крепко боролся за своего царя и не обращался в бегство от врагов, и похвалами венчают их; тем более подобает прилагать хвалу к хвале в честь храбрых и великих воевод Божьих, которые крепко подвизались за Сына Божия, своего царя, господина нашего Иисуса Христа»[[56]](#footnote-56). О богатой истории идеологических текстов, акцентирующих внимание на значимых примерах для подражания, рассуждал и советский социальный философ А. А. Зиновьев. По его мнению, впервые такие материалы появились во время эпохи Возрождения. «Они создавались усилиями большого числа философов, политических и общественных деятелей в виде особого и нового (для того времени) понимания мира человека, общества, отличного от религиозного»[[57]](#footnote-57).

В конструировании образа героя принимают участие и печатные СМИ, и аудиовизуальные. Но именно последние, как считают многие исследователи, обладают большим потенциалом для манипуляции массовым сознанием. Это связано с тем, что чтение предполагает некое самостоятельное действие, диалог с автором. При чтении у аудитории есть возможность выйти из ситуации коммуникации, критически отнестись к сообщаемой информации и, подобрав аргументацию, вернуться к ней. Аудиовизуальные СМИ формируют новую культуру чтения, которую исследователи называют «чтением-потреблением». «Текст на экране построен как поток «микрособытий», и это привело к кризису «макротекста», объясняющего мир и общество»[[58]](#footnote-58). Так, отмечает исследователь, аудиовизуальные СМИ формирует общество видеократии, члены которого пассивно воспринимают информацию и не относятся к ней критически. Данные социологических исследований свидетельствуют о том, что самый значительный объем в информационном пространстве большинства людей занимает телевидение[[59]](#footnote-59).

Отмечая значительное влияние аудиовизуальных средств массовой информации на аудиторию, исследователи подчеркивают роль кинематографа в конструировании образа героя. Именно киноискусство, по мнению философа С. Ю. Смирнова, является наиболее значимым способом репрезентации образа героя в социуме, так как кинематограф «ориентирован на показ глубин героического выбора, который может служить осознанию и пониманию роли и места героя в современно обществе; на раскрытие конфликта между мировоззрениями безрассудного героя-одиночки, целью которого является слава и земного человека, обладающего личным мужеством в защите от опасности своего дома и близких людей)[[60]](#footnote-60).

О роли кинематографа в деле манипулирования общественным сознанием говорил и В. Ленин, отмечая, что «из всех искусств для нас важнее является кино». Ленин поставил правительству задачу обеспечить создание пропагандистских хроникальных видеоматериалов. «Только советское правительство, берущее на себя с неслыханной интенсивностью и широтой дело перевоспитания страны в духе идей ее пролетарского авангарда, может претендовать на культурную кинопродукцию и должно ее добиваться»[[61]](#footnote-61). Как отметил государственный и общественный деятель П. М. Керженцев, «прежде всего, кинематограф должен быть использован в целях коммунистического воспитания широких масс. Тем самым, что кинематографические предприятия мало-помалу национализируются и муниципализируются и поступают под общий контроль и руководство Народного комиссариата по просвещению и местных отделов, достигается превращение кинематографа из орудия забавы и развлечения в средство просвещения. А ведь задача нашего комиссариата по просвещению отнюдь не только сообщение населению известного круга знаний, но как раз руководство делом образования в совершенно определенном коммунистическом духе»[[62]](#footnote-62).

Власти прекрасно понимали силу убеждения видеоматериалов. Как отмечал П. М. Керженцев, сила влияния хроники в том, что она изображает понятный аудитории мир, близкую всякому повседневность. Создателям хроники ставили задачу обращать внимание именно на эту будничность, на обычные сцены из жизни советского человека. «Показать будничную жизнь гражданина советской республики во всех ее проявлениях – задача трудная, но очень благородная и чрезвычайно интересная <…> Можно найти много тем и сцен будничного характера, которые подчеркнут происходящие моменты гораздо выпуклее, чем все съемки торжественных процессий и многолюдных съездов»[[63]](#footnote-63).

В 20-е годы XX в. происходит стремительное развитие документального кино, создаются национальные студии и корреспондентские пункты. Появляются и первые методические рекомендации не только по съемке, но и по идеологическому значению материалов. «Для теоретических концепций 20-х годов характерно и отличительное понимание системы киноязыка как системы структурирующих средств, как бы извне прилагаемых к изображению реальности. Речь идет по преимуществу о поэтики точки зрения на предмет: о поэтике ракурса, монтажа, крупности планов и т.д.»[[64]](#footnote-64)

В 20-е годы зародилась и расправила плечи отечественная документалистика. Героем лент в это время являлась безликая народная масса. Но уже в 30 годы, когда началось строительство нового мира, появились первые пятилетки, стало ясно, что общество нуждается в новых героях, которые могут стать примерами для подражания. К делу пропаганды самоотверженного труда на благо государства призвали и документалистов. Газета «Правда» на своих страницах обратилась к работникам искусства с требованием показать стране «лучших рабочих и инженеров, геройски борющихся за рост производительности труда, за новую технику, за новую трудовую дисциплину»[[65]](#footnote-65). Документалисты с энтузиазмом откликнулись на этот призыв и стали обращать пристальное внимание на конкретные человеческие судьбы. «Меня *(Эсфирь Шуб – прим Е.П.)* интересовали подлинные люди, ничего не разыгрывающие. Наблюдать за ними. Примечать их поведение, выбирать для съемки такие моменты, какие явились бы их действенной характеристикой, – это было моей радостью, если съемка удавалась, и огорчением, если объектив аппарата тормозил естественное поведение людей. Деятельность этих людей, их участие в общественной жизни, их труд ярче всего говорит о новой эпохе. Это они под руководством партии и великого Ленина сотворили новый мир, это они осуществили победное шествие его к социализму»[[66]](#footnote-66). Героями документальных фильмов становились люди, нареченный властью или социумом героями. В фильмах их изображали безоговорочными авторитетами и образцами для подражания.

Во время Великой отечественной войны документалистов призвали для создания репортажей с места сражений. Первые операторы-хроникеры выехали на фронт на следующий день после начала боевых действий. И уже через три дня был готов первый материал. Как мы уже отмечали, в первый период ВОВ для пропагандистских материалов было характерно обращение к образу героя-защитника родины, который держит оборону от захватчиков. Военным операторам ставили вполне однозначную задачу обращать внимание на конкретные героические действия конкретных людей и ставить их в центр материала. Режиссер документального кино «Битва за нашу Советскую Украину» (1943 г.) А. Довженко так сформулировал задачу операторам: «Не стесняйтесь показывать страдания людей. Страдания, слезы, смерть. Ибо в этом огромная сила утверждения жизни. Покажите страдания раненого на поле боя солдата. Покажите солдатский тяжкий труд. Снимите смерть солдата. Не стесняйтесь — плачьте сами, но снимайте… Пусть видят все. Пусть слезы зальют ваши глаза, но вы его снимите… Пусть видят все, как и ради чего он умирает. Ибо гуманистична, как ничто другое, смерть ради жизни. Снимите на поле боя медсестру — совсем девочку — хрупкую, юную. Превозмогая ужас и страх, тянет она непосильную ношу. Снимите первую перевязку. Крупно — нежные маленькие руки, рану, кровь. Снимите глаза сестры и глаза раненого. Снимите людей. Ибо они своим тяжким трудом, непосильным, изнурительным трудом и страданиями делают будущий мир»[[67]](#footnote-67). Оперируя реальными фактами и событиями, документалистика акцентировала внимание на героизме защитников родины и подвиге труда. Формировался желаемый, идеальный мир.

В послевоенное время деятельность СМИ по конструированию образов героя значительно усилилась. Создавались и регулярно поддерживались позитивные примеры для подражания. «При помощи и участии СМИ создавались идеальные морально-поведенческие координаты: добрый позитивный правитель (в советской матрице это были позитивные Ленин и Сталин); позитивный взрослый (это был член партии); обязательный образ, на котором держится любая культура, позитивная женщина (мать-героиня, женщина-труженица); местный святой (эту нишу занимали – председатель колхоза, профорг); позитивный юноша (в советской формуле – это комсомолец); позитивные дети (пионеры); погубленный ребенок, святой ребенок (Павлик Морозов); пророки и предтечи (Лев Толстой как зеркало русской революции, вольнолюбивый Пушкин, мятущийся Лермонтов); обязательная фигура – жертва, тот, кто пострадал (Бухарин, Каменев, Тухачевский, Блюхер); праведник, носитель пролетарской правды (Максим Горький); коммунистическая триада (Маркс, Энгельс, Ленин)»[[68]](#footnote-68).

При этом важно отметить, что военная документалистика обращала внимание на конкретного человека и конструировала образ героя. А после войны появилась тенденция к формированию не конкретного героя, а изображению желаемых результатов героической деятельности. «К началу 50-х годов возникла некая «теория персонификации», которая доказывала невозможность раскрытия характера человека в документальном кино и не видела в этом необходимости. Дело документалистов, по мнению авторов этой теории, не «персонифицировать» динамику советской жизни, снимая реальных людей, а сообщать о результатах их труда и показывать новые достижения строя»[[69]](#footnote-69). Но эта теория не прижилась, документалисты не перестали формировать образ конкретного позитивного героя поколения. «В фильмах Р. Кармена «Нефтяники Каспия», А. Медведкина и И. Посельского «Первая весна», Р. Григорьева «Счастье трудных дорог», молодого режиссера В. Трошкина «Мы были на целине» и в некоторых других появились живые, впечатляющие эпизоды самоотверженной работы, жизненных трудностей и явно свежие, новые лица рабочих, строителей, изыскателей, молодых энтузиастов целины, ученых, в которых светился неподдельный интерес к жизни...»[[70]](#footnote-70).

Во время оттепели 60-х и позднее документалисты стали обращать внимание не только на парадный портрет героя труда и его самоотверженную деятельность, но и на простого человека, рядового члена общества. Во многом это объясняется партийной задачей: на прошедшем в октябре 1961 XXII съезде КПСС приняли программу, которая поставила задачу формирования нового строителя коммунизма. И впервые на государственном уровне отметили потребность в воспитании осознанности человека, который понимает необходимость своего труда, а не слепо копирует модель своего поведения с плакатных образцов. Документалисты стали снимать обычных людей, и в их повседневной жизни искать позитивные черты. Так появились образы простой работницы кафе («Маринино житье», реж. Леонид Квинихидзе, 1966 г.), скромного учителя («Старик и земля», реж. Робертас Верба, 1965г.), ученых-геологов («Там, за горами, горизонт», реж. Изя Герштейн, 1966 г.) и др.

Новое дыхание в дело конструирования образа героя вдохнуло появление телевидения. Именно в 60-е годы оно получило повсеместное распространение в стране, и этот факт взяли на вооружение партийные пропагандисты. Они признали телевидение «важным средством коммунистического воспитания народных масс в духе марксистско-ленинской идейности и морали, непримиримости к буржуазной идеологии»[[71]](#footnote-71). В 1954 году объем общественно-политического вещания не превышал 10% от всего эфирного времени, а уже в 1960 году достиг 35% (включая и документальные фильмы)[[72]](#footnote-72). 24 февраля 1964 года было создано творческое объединение по созданию телефильмов «Экран». Документалисты получили современную материально-техническую базу и возможность непрерывного творчества. Уже к концу 60-х в СССР ежегодно выпускали порядка двух сотен фильмов. Проблемам нравственного выбора человека и поиском ответов на фундаментальные вопросы о добре и справедливости занимались и режиссеры документальных фильмов, и авторы телевизионных передач. Несмотря на перевод фокуса внимания с героя труда на рядового гражданина, функция документалистики не изменилась. «Человек был «встроен» в событийную динамику, характерную для хроники этого времени. Вычленение отдельных людей в форме жанра кинопортрета или просто эпизода в фильме подчинялось внутренней программности в изображении современника. Человек оказывался в фокусе внимания документалистов как объект примеpa*,* назидания, яркой демонстрации особенных достоинств целого под названием «народ». Этим определялась система приоритетов в отборе героев съемки»[[73]](#footnote-73).

Эпоха оттепели сменилась временем застоя. Документалисты, получившие возможность обращаться к рядовым гражданам, обычным людям, перестали обращать внимание на злободневные социальные конфликты. Отдаляться от обычного человека стали и телевизионщики, возвращаясь к торжественному освещению событий и чествованию героев труда. В начале 70-х произошла смена руководства Гостелерадио, в результате чего серьезные изменения претерпела и сетка вещания. Телевидение стало отдаляться от народа, что не могли не заметить современники. «Почему, скажем, открывая газету, мы видим жизнь в ее разнообразии и полноте, а над нашим документальным кино стоит одна рубрика: «О людях хороших»? Где фильмы-размышления, фильмы-исследования, фильмы-споры?».[[74]](#footnote-74) Спектр героев фильмов этого периода был весьма скудным. Как отмечает С. Муратов, каждый шестой фильм, создающий образ героя, был посвящен летчикам. В кадре часто появлялись полярники, капитаны дальнего плавания и деятели искусства. «Дирижеры и летчики-испытатели уважаемы не меньше, чем хлеборобы. Вопрос в другом: не возник ли у создателей картин интерес к профессии куда раньше, чем интерес к человеку? И не оттого ли почетное право гражданства предоставлялось так охотно полярникам и дирижерам, что в стремлении как можно быстрее схватить ускользающую от хроники «единичность» создатели этих картин останавливали свое внимание в первую очередь на специальностях «поживописнее», «понеобыкновенней»? Уникальность профессии заслоняла собой уникальность героя»[[75]](#footnote-75).

Образ героя на экране претерпел очередные изменения во время перестройки. Все чаще на экране стали появляться люди деятельные, готовые самостоятельно изменять свою судьбу. «Разумеется, неверно было бы связывать их появление только с заслугой авторов, а не достоинством «материала», каким явилась сама перестройка. Обусловленная общественной атмосферой, особенность этих фильмов состояла и в том, что их герои выступают не мучениками и не подвижниками, сохранившими несмотря на внешнее поражение верность своим идеям. Они все чаще выигрывают жизненные ситуации»[[76]](#footnote-76). Таким был, например, герой фильма «Архангельский мужик» (реж. М. Голдовская, 1986 г.) Николай Сивков. Первый советский фермер, бывший работник совхоза, взял на откорм 60 бычков и добился невероятных успехов в работе, вдвое снизив себестоимость мяса. Это, конечно, пришлось не по душе районным чиновникам, которые на фоне рационализатора оказались не в выигрышном свете. Фильм рассказывает в том числе и про конфликт человека и бюрократического аппарата. После демонстрации фильма по Центральному телевидению имя Сивкова стало нарицательным. Так стали называть человека, который готов трудиться и не боится идти наперекор бюрократам. Учитывая общественный резонанс, Центральное телевидение хотело было повторить показ фильма, но партийные идеологи настояли на его отмене, считая плохой идеей активно продвигать идею позитивного индивидуализма. Появляются публицистические фильмы, рассказывающие о серьезных злободневных проблемах. При этом авторы картин уходят от обличительного порицания и обращаются к изучению фундаментальных основ бытия. «Проблемы перестроечной документалистики, которые внешне могли быть обозначены как новый характер взаимодействия автора и жизненного материала, свидетельствуют о глубинных процессах активизации социальной функции документального кино. Содержание документальных киновыступлений все более тяготеет к отказу от фиксирования реальных явлений и фактов в их неповторимости, предпочитая выявлять смысловой потенциал наблюдаемого жизненного пласта и людей, действующих в его реальности»[[77]](#footnote-77).

Перестройка впустила в пространство экранного документа персонажей, до этого момента не появляющихся в фокусе внимания документалистов. Люди с отклоняющимся от общественных стандартов поведения стали все чаще появляться на экране. «Затянувшийся этап общественной немоты аукнулся новой крайностью. Критике, разносу, развенчанию подвергалось все, что вчера публично, экранно превозносилось. Антиобщественный элемент» потеснил «положительного героя». Эффект получился гиперреалистическим, но экранная картина действительности не стала менее односторонней: кино «радужного благополучия» теперь оказалось «черным», экран достижений и побед — кинематографом скандалов и сенсаций»[[78]](#footnote-78).

После развала Советского союза про позитивного героя на экране и художественную реставрацию действительности и вовсе забыли. Популярными стали картины о пьющих от безысходности поэтах, наркоманах, попрошайках. По словам исследователей, многие документалисты стали формировать исключительно негативный образ современника. Во многом это обусловлено их желанием найти уникальный материал, ранее игнорируемый советскими авторами. «Восемь из каждых десяти документальных сюжетов полны отрицательных эмоций. На телевидении подвергается подсознательной цензуре практически любой позитивный сюжет, который позволил бы российскому зрителю хотя на мгновение испытать чувство уважения к своей стране»[[79]](#footnote-79). Если в начале перестройки документалисты изображали негативного героя (нищего, проститутку, алкоголика) как иллюстрацию реально существующей социальной проблемы, то в 90-е наметилась тенденция к героизации отрицательных персонажей.

Одновременно с изменением содержательной части документальных материалов происходит и трансформация форм и жанров работ. Государство, в советские годы являвшееся главным заказчиком документальных лент, после развала СССР дистанцировалось от экранного искусства. Режиссеры лишились материальной поддержки, прокатная отрасль была развалена. В жестких условиях рыночной экономики документалистам пришлось приспосабливаться к новым условиям труда. Собственно документальные фильмы стали выпускаться реже (за последнее десятилетие 20 века сняли около 1200 работ, хотя в советские годы в прокат выпускали ежегодно более 200 фильмов). «В условиях самовыживания неигровое кино оказалось перед выбором без гарантии положительного выхода: либо коммерциализация со своими жесткими условиями, либо новый этап политизации, дух и направление которой, ну на редкость!, расходятся с прежним нравственным кодексом документалистики и ставят ее в тупик: и это новый Герой? и это новые Ценности?».[[80]](#footnote-80) Экспансия телевидения, зависимого от рекламных бюджетов и рейтингов, изменила документалистику. Новые программы и проекты стали обращаться к новым типажам действительности, создавая героев нового времени. «Были последовательно дискредитированы все прежде очевидные узнаваемые качества Советского человека. Его нравственная программа и ориентация на трудовые подвиги были развенчаны и подменены культом стяжательства и нечистоплотной погоней за деньгами. Деньги превращаются в культ, и те, кто их награбил, удостаиваются новых «званий»: «олигархи», «бизнесмены», «новые русские». Уничтожается не столько советская установка на бескорыстный и напряженный труд, но и краеугольный камень нравственного христианского канона – нестяжательство»[[81]](#footnote-81).

Таким образом, к концу 20 века документалистика практически отходит от воспитательных функций, поскольку перестает формировать позитивный образ героя, чья преобразовательная деятельность социально полезна. Одновременно с этим исследователи фиксируют искажение традиционных нравственных норм. Согласно опросу Всероссийского центра изучения общественного мнения о страхах россиян и угрозах, которые они считают наиболее актуальными для страны, именно утрату нравственных ценностей респонденты относят к наиболее серьезным рискам внутри государства россияне относят. Это беспокоит 33% опрошенных. Всего в опросе приняли участие 1600 человек из 46 регионов России[[82]](#footnote-82). При этом средства массовой коммуникации не всегда используют свой потенциал по пропаганде нравственных ценностей. Их картина мира далека от проблем реальности. Как отмечает Кузин В.И., в зеркале телеканалах и периодических изданий аудитория больше не узнает себя. СМИ перестали восприниматься как орган заступничества и социальной справедливости[[83]](#footnote-83).

### 1.3. Герой в контексте преодоления кризиса идентичности в современном российском обществе

Впервые термин «идентичность» стал предметом исследования социологов и психологов. Само слово произошло от латинского identifico и переводится как «отождествление». Фрейд ввел в научный оборот понятие идентификации и рассматривал его как этап перехода от ребенка ко взрослому. Согласно его концепции, ребенок не просто копирует слова, поступки и взгляды окружающих его взрослых, но таким образом из своего Эго формирует Супер-Эго. Эта инстанция является основой поведения человека, мерилом его мыслей и чувств, защитником от внешних воздействий. При этом совершенно не важно, кто является примером для подражания – отдельный человек или целая группа[[84]](#footnote-84).

Под понятием идентификации в социологических исследованиях понимают процесс вхождения индивида в социальное пространство, во время которого он понимает и принимает социальные ценностные установки. Таким образом, этот процесс необходимо рассматривать в двух аспектах – субъективном (на уровне личности) и объективном (на уровне социума), ведь в самом процессе идентификации участвует и человек, и общество. С социологической трактовке идентификации выделяют три стадии. Первая связана с отождествлением индивида с другими людьми или образами (героями). Второй этап связан с соотнесением внутреннего «Я» и социальной группы. В завершающий период происходит усвоение культурных норм и правил этой группы. «В процессе идентификации человек обретает идентичность – ощущение принадлежности к какому-либо сообществу, чувство того, что он не один и что его неповторимая индивидуальность защищена от хаоса одиночества определенной традицией»[[85]](#footnote-85).

В психологии старт исследование идентичности связывают с работами американского ученого Э.Г. Эриксона. Он называл идентификацией комплексное явление, отражающее уверенность человека в едином восприятии мира с другими людьми, а так же осознания себя в этом мире. Кроме того, он занимался изучением идентичности и ее кризисов в юношеском возрасте. Согласно его точке зрения, идентичность – это фундамент всякой личности. Однако он, согласно Эриксону, не дается человеку раз и навсегда и продолжает изменяться на протяжении всей жизни. Индивид, с одной стороны, оценивает себя на основе социальных норм и мнения членов общества. С другой стороны, обращает внимание на свои собственные представления. В процессе сравнения, как правило, личная и социальная идентичности сливаются[[86]](#footnote-86). В противном случае, если тождества не получается, речь идет о несоответствии личности и социокультурного контекста. Психолог И. С.Кон также рассматривал идентичность человека на стыке его психологических характеристик и отражения в них социальных процессов. «Понятие идентичности, широко употребляемое в психологической и социологической литературе, обозначает не формальное тождество субъекта самому себе, а его осознанную принадлежность к определенной категории людей («социальная идентичность», «половая идентичность» и т. п.), то есть некоторый аспект личности и ее самосознания»[[87]](#footnote-87).

Теория журналистики трактует идентичность как процесс социализации, во время которого человек понимает свою социальную роль и осознает принадлежность к той или иной группе. В этом процессе значительная роль отводится значимому другому – им может выступать реально существующий человек из окружения, но все же значительная роль отводится образам в СМИ – героям. Именно в процессе сравнения себя с ними и рождается идентичность индивида. Но если этот процесс не завершился, то человек вынужден прибегать к «инсценировке идентификации» как способу выживания[[88]](#footnote-88).

Как отмечают исследователи, средства массовой информации могут не только помочь человеку в процессе идентификации усвоить ценности и нормы своей группы, но и дезориентировать его. «Определение человеком самотождественности, своих границ и места в мире подвергаются серьезному давлению со стороны масс медиа в силу неадекватности прудуцируемой ими медиареальности. В связи с этим формируется явно выраженная тенденция изменения процесса формирования как личностной, так и социальной идентичности под воздействием СМИ. Причем под угрозой оказываются в первую очередь интеграция этих двух видов идентичности, потеря ощущения внутренней согласованности и, как следствие, утрата своего места в жизни»[[89]](#footnote-89).

Наконец, при исследовании идентичности необходимо упомянуть идентичность этническую, которая связана с осознанием индивида своей принадлежности к конкретной национальной общности. Это результат когнитивно-эмоционального процесса осознания себя представителем этноса, отождествления себя с ним и обособления от других этносов[[90]](#footnote-90). Исследователи отмечают, что этническая идентичность много шире проживания на одной территории или родства по крови. Члены одной этнической группы могут быть разбросаны по миру, но все же их объединяет культурная определенность. Она основывается на общих святынях, эмблемах, знаках, мифах и легендах.

После распада СССР стала актуальна проблема кризиса идентичности. Как отметила социолог Н.Н. Федотова, «среди конфликтов и противоречий современной России кризис идентичности как отдельного человека, так и общества в целом является основополагающим. Даже экономические проблемы отходят на второй план в сравнении с невозможностью для представителей основных социальных групп найти приемлемый для большинства ответ на вопрос: «Кто мы такие?» и вытекающие отсюда ответы о целях, смыслах, ценностях отдельной личности и выборе ею пути»[[91]](#footnote-91). Таким образом, кризис идентичности мы рассматриваем чуждость личности окружающему миру. Кризис идентичности связан с «быстрыми изменениями в социокультурной среде, когда индивид не успевает в полной мере воспринять, оценить и интегрировать происходящие с ним и с миром метаморфозы. Утрата идентичности находит выражение в таких болезненных явлениях, как отчуждение, ощущение «разорванности бытия», деперсонализация, маргинализация, психологическая патология, асоциальное поведение <…>В периоды быстрых социокультурных изменений кризис идентичности может принимать массовый характер, порождая «времена безвременья», периоды «разброда и шатания», целые «потерянные поколения»[[92]](#footnote-92).

Кризис идентичности неразрывно связан с потерей героев. При этом средства массовой коммуникации в погоне за аудиторией и прибылью нередко обращают свое внимание не на истинных героев, способных своим примером служения и долга вывести общество из кризиса, а на скандальных звезд, популистских политиков и откровенных маргиналов. Изменяются полюса плохого и хорошего, порицаемые ранее качества вроде агрессивного эгоизма или бессмысленного потребления становятся в сознании массового человека позитивными. Во многом героизации отрицательных персонажей способствуют СМИ, кинематограф и реклама. Боевики становятся современным героическим эпосом, но вот только главный герой таких лент выходит на тропу войны, как правило, из-за собственных материальных интересов. Любопытное исследование, изучающее восприятие зрителями героев фильмов, в 2003 году в Таганроге провел К. А. Тарасов. «Выяснилось, что, опираясь на кинематографические коды, многие зрители конструируют в своем сознании фрагмент социального мира, в котором происходит инверсия понятий положительного и отрицательного героя. Отсюда наказание – по версии авторов фильма – героя вызывает не одобрение, а сожаление»[[93]](#footnote-93).

При этом не только герои журналистских материалов в контексте кризиса идентичности вызывают критику у исследователей, но и сам тон сообщений. По мнению известного психиатра В. Ханыкова, средства массовой информации, движимые патологическим страхом показаться лояльными любой власти, использовали безысходно пессимистический или злорадный тон подачи информации, что могло вызвать катастрофические последствия, в частности ступор или депрессивное возбуждение с преобладанием агрессивной активности у большинства людей[[94]](#footnote-94).

Средства массовой информации в силах преодолеть кризис идентичности в силу своего колоссального влияния, считают исследователи. Так, согласно теории социального обучения, социализация человека происходит путем наблюдения за ближайшим окружением и за примерами в СМИ, кинематографе и других средствах массовой коммуникации. То есть индивид усваивает нормы и правила на примере конкретного героя. Очевидно, что это продолжительный по времени процесс, однако в его эффективности не приходится сомневаться. Прочитанное по-разному откладывается в памяти и по-разному стимулирует деятельность и ход мыслей человека, но в том, что стимулирует, нет никаких сомнений[[95]](#footnote-95).

Согласно с теорией социального сравнения, идентичность индивида проявляется во время сравнения себя и другого, которым нередко выступают герои журналистских материалов. Теория магической пули говорит о том, что информация из СМИ проникает в сознание человека быстро, как пуля, и мгновенно достигает определенного эффекта. У. Липпман изучал влияние СМИ на аудиторию и пришел к выводу о том, что образ мира и сама реальность есть два разных явления. Но сила средств массовой коммуникации в том, что для большинства людей образ мира, созданный силами СМК, приобретает вполне реальные черты. Получается, что в руках журналистов, режиссеров, рекламистов есть уникальный инструмент для конструирования образа героя, через идентификацию с которым люди могут преодолеть кризис идентичности и усвоить некие универсальные представления об общечеловеческих ценностях. Стремление ликвидировать кризис идентичности путем ориентации на возрождение нравственной личности и духовное самопознание реализуется через принципы гуманистической журналистики. Её идеологами являются М. А. Бережная, Е. Л. Вартанова, Е. П. Прохоров, В. А. Сидоров, Т. И. Фролова, А. А. Юрков, и другие. Она противопоставляется журналистике желтой, бульварной, стремящейся лишь развлекать аудиторию и удовлетворять её самые незамысловатые потребности. Но, как отмечают исследователи, СМК охотнее обращают свое внимание на сиюминутных героев, которые не могут помочь зрителю или читателю социализироваться. Гуманистическая журналистика ставит своей целью вместе с аудиторией разобраться в значимых социальных проблемах и сформулировать способы их решения. Кроме того, эстетическое содержание гуманизма в том, что человек определяется основой художественного творчества в силу своей красоты, как внутренней, так и внешней[[96]](#footnote-96).

Преодолеть кризис идентичности возможно путем создания позитивного героя для подражания в СМИ и кинематографе, опираясь на упомянутую выше их колоссальную роль в социализации индивида. При этом нужно учитывать два фактора – фактор отражения и фактор формирования. Под фактором отражения мы понимаем отображение реально существующих героических подвигов в современном обществе. С другой стороны, существует и фактор формирования героя, при котором маркер героического присваивается искусственно. При этом нередко происходит так, что представления аудитории о параметрах героического идут вразрез с точкой зрения авторов. Более подробно этот аспект мы рассмотрим позже.

**Выводы по первой главе**. Таким образом, мы отмечаем, что образ героя своего времени изменялся вместе с развитием экономических, политических и культурных сфер общества. Говоря о социальном герое эпохи важно учитывать, что его образ нередко конструировался в интересах властных структур. Для этого привлекали все средства массовой коммуникации. В XX в. огромную роль в формировании позитивного образа героя играло документальное кино. Мифологема героического вселяет в массовое сознание надежду на преодоление любых сложностей и препятствий, а сам герой становится образцом для поведения. В период динамичных социокультурных изменений в жизни общества индивиды утрачивают позитивный пример для подражания. Происходит разрыв между человеком и группой. Это исследователи называют кризисом идентичности. Документалисты в силах помочь человеку в процессе идентификации усвоить ценности и нормы своей группы и сформировать позитивный пример для подражания – героя своего времени.

# Глава II. Теледокументалистика как ресурс создания образа героя своего времени

### 2.1 Современная российская документалистика: тенденции, жанры

После триумфального шествия по экранам документалистика утратила свои позиции на телевидении с распадом СССР. Вернуться и вновь стать популярной она смогла лишь в XXI в. И уже в 2009 году ведущие российские эфирные телеканалы показали суммарно 1900 часов документальных материалов. Растет интерес к документалистике и у неэфирного вещания. Кроме того, ведущие телеканалы при подготовке премьер нового телесезона отдают предпочтение именно документальным проектам. Среди 240 премьерных эфирных материалов на крупнейших телеканалах России в новом сезоне 2013 года количество именно документальных проектов превзошло количество развлекательных (28 % против 20%)[[97]](#footnote-97).

Возрождение интереса к документальному кино в России началось с появления фильмов, трактующих события давно минувших дней. В начале 2000-х стали появляться телепроекты, посвященные исторической тематике. На основании хроникальных материалов и представления различных точек зрения историков создавались картины прошлого. На одном из московских митингов в 2000 году Михаил Швыдкой, занимавший тогда пост министра культуры Российской Федерации назвал документальное кино «государственным регистратором жизни страны». В 2005 году появился первый в стране эфирный телеканал, посвященный документальному кино – «24.DOC». Ведущие российские телеканалы стали выделять значительные средства на создание собственных документальных проектов. В 2006 году автор программы «Документальная камера» (телеканал «Культура») Андрей Шемякин заявил: «Сейчас ситуация с документальным кино гораздо лучше, чем несколько лет назад, когда не было DVD. А когда некоторые фильмы стали показывать по телевидению, то даже продюсеры поняли, что есть смысл снимать документальное кино. Совсем недавно появление одного документального фильма на телеэкране было событием. Сейчас мы жалуемся, что канал «Культура» показывает мало документальных фильмов. А несколько лет назад не было и канала «Культура»[[98]](#footnote-98).

По мнению режиссера Виталия Манского, одной из причин возрождения интереса к документальному кино стали законы рыночной экономики. «Когда телевизионные начальники садятся за свои «Библии» с цифрами и сметами, они видят, что допустим, производство игрового сериала обходится в 180 тысяч долларов за серию, и собирает долю зрительской аудитории – 28%, а у документального фильма, сделанного всего за 15 тысяч долларов, доля – 24%. Выгода очевидна. Она и объясняет бум документального кино»[[99]](#footnote-99). Но при этом в среде документалистов начался раскол. Одни с радостью приняли новые условия игры и стали снимать телефильмы. Другие, сетуя на опошление идеи кино телевидением с его ориентацией на низменные интересы аудитории, жесткими рамками форматов и еще более жесткими условиями производства, стали говорить об окончательной гибели авторской кинодокументалистики. Впрочем, оппозиция кино и телевидения появилась гораздо раньше – с появлением первых телефильмов в 60-е годы. Именно тогда оформились две концепции взаимодействия «малого» и «большого» экранов. Согласно киноцентрическому взгляду, телевизионный фильм есть не что иное, как обычная разновидность кинематографа. Телецентрическая же концепция основывается на признании независимости телефильма и его особом положении в структуре экранных искусств. В конце 60-х некий компромисс предложил советский режиссер, оператор, народный артист Роман Кармен, назвав телефильм киножурналистикой. Большинство современных исследователей визуальных искусств дистанцируются от категоричного дробления такого сложного понятия как документалистика на исключительно телевизионную и кинодукоменталистику. Отчасти диффузия этих явлений объясняется техническим прогрессом, который изменил традиционные способы видеосъемки. Нередко и фестивальные фильмы, которые сами режиссеры настойчиво относят к авторскому документальному кинематографу, и телевизионные фильмы снимают с помощью идентичного оборудования с одинаковой скоростью выпуска материала в эфир.

Современную документалистику сейчас нередко разделяют на две группы – «*форматное»* (его еще называют формульным) и «*действительное*» кино. Такое деление предложила А. А. Новикова.[[100]](#footnote-100) Первое снимается по стандартной схеме, утвержденной телепродюсерами. Заранее известно процентное соотношение динамичных и статичных съемок, а так же планов разной крупности. Монтажный лист форматного кино тоже является универсальным для всех лент и представляет собой чередование закадрового текста (иногда со стендапами автора), лайфов и синхронов, а так же хроники или графики. «Действительное» кино постулирует отказ от драматургии, а нередко – фактически и от самого замысла фильма. Одним из идеологов этого современного «натурализма» является Марина Разбежкина. В одном из интервью она так описала свою точку зрения: «Для меня сегодня «действительное кино» – это те картины, которые открывают заново «физическое пространство жизни», потому что последнее, как ни странно, долгое время было абсолютно закрыто. Длительный период искусство описывало только духовное пространство (русское искусство по преимуществу сосредоточено на духовном, на вертикали «высокое–низкое»), а физическая оболочка человека была лишь сосудом для его духа»[[101]](#footnote-101). Постулаты «действительного» кино во многом повторяют идеи, заложенные в «Догме-95». Это манифест, подписанный Ларсом фон Триером и другими режиссерами в 1995 году в Копенгагене. И энтузиасты «Догмы-95», и сторонники «действительного» документального кино отказываются от штатива и дополнительного оборудования, сводят к минимуму использование трансфокатора для изменения крупности плана, исключают музыку и искусственные шумы из звукового рисунка фильма. Документалисты «действительного» кино отказываются вмешиваться в жизнь своего героя, но всегда находятся рядом с ним и снимают «с руки», так называемой «живой» камерой его жизнь. По их мнению, только так можно создать правдивый образ реальности. Но многие исследователи кинематографа скептически относятся к «действительному кино» и упрекают его в полном отсутствии смысла и эстетики. «Бессмысленное же «заваливание» камеры то в одну, то в другую сторону, нарушающее привычные пространственные ориентиры (что нередко можно видеть в молодежных телепередачах), у нормального человека не может вызвать ничего другого, кроме удивления или раздражения. Именно на такое впечатление были вероятно рассчитаны постоянные и ничем не мотивированные «полеты» камеры в сериале «Школа» (реж. Гай Германика, 2010), имитирующие приемы съемки под home video, освоенные в свое время режиссерами «Догмы-95»[[102]](#footnote-102). Нередко кинокритики сходятся во мнении о том, что документалисты-сторонники натуралистичной школы создают бессмысленные работы, при этом упрекая зрителя в том, что он не способен разгадать их творческий замысел в силу своей глупости. «Я скучаю от программного отсутствия художественного акта в «действительном» кино. Режиссеры не направляют зрителя и зачастую оставляют слишком широкое поле для интерпретаций, притом весьма полюсных. А порой в фильме вообще невозможно прочитать те смыслы, которые в нем якобы заложены. И работы данного течения нуждаются в пояснениях, а это более чем показательно. Когда в кино появлялись новые тренды, они, как правило, говорили сами за себя. Ни cinema verite, ни Nouvellе-vague, ни «Киноглаз» Дзиги Вертова не нуждались в серьезных киноведческих разъяснениях и подпитке»[[103]](#footnote-103).

Современная документалистика претерпела значительные изменения. Трансформировались жанры, стилистика, способы съемки, выбор героев. Вместе с тем, изменения коснулись и концептуальных аспектов: документалистика утратила функцию воспитателя, пропагандиста положительных примеров. Жанровое многообразие документального кино, как отмечают специалисты отрасли, совсем не востребованы массовым зрителем. «Зрители делятся на три категории. Первая – это пожилые люди, у которых сохранилась привычка смотреть качественное неигровое кино по ТВ. В силу объективных причин этих людей становится все меньше. Вторая – это люди средних лет, которые воспитаны на новой желтой документалистике. Именно они смотрят бесконечные истории про романы, разводы и аборты наших звезд эстрады и актрис. Другой документалистики они не ведают. Но есть и третий тип зрителя. Это те, кто смотрит хорошее документальное кино. Поклонники нон-фикшн. Они были, есть и будут всегда. Это те, кто в магазине подходит к полке с мемуарами и эссеистикой или хочет купить хороший учебник по математике и искусствознанию. Эти жанры в неигровом кино представлены не менее широко, чем в литературе. Беда в том, что наше телевидение ориентируется на зрителей второй категории, и отсюда – отсутствие жанрового разнообразия. Каналы производят, заказывают и показывают в основном скандальные биографии, скандальные интервью и псевдоисторические фильмы, чаще всего безобразно сделанные. Что такое современный исторический документальный телефильм? Это набор одной и той же кинохроники, мнения «экспертов» плюс закадровый голос»[[104]](#footnote-104).

На современном телевидении одним из самых популярных жанров документального кино является *фильм-расследование*. Их авторы делают попытки разобраться как в окружающей действительности, так и в событиях прошлых лет. Это, например, «Исторические хроники» Николая Сванидзе. К жанру фильма-расследования можно отнести и проект Первого канала «Документальный детектив», поставивший свой целью расследование громких криминальных событий прошлого. О роли личности в истории рассуждают и создатели документального сериала «Гении и злодеи», выходившего в жанре фильма-расследования на телеканале «Культура».

Ко второму популярному жанру теледокументалистики можно отнести *фильмы-портреты*, иначе их называют биографиями. Этот жанр принципиально не изменился с советских времен. «Телевизионный портрет – вот, пожалуй, самое драгоценное, что извлек я из почти двухлетней дружбы с телевидением. Да, портрет. Да, образ. Не просто человек, выглядывающий в окошко «Рубина» или в форточку «КВН». Портрет как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как ярко выраженное отношение к предмету изображения. Как «жанр».[[105]](#footnote-105) В фокусе внимания документалистов может быть как отдельный человек, так и группа людей – в последнем случае речь идет о портрете групповом. Телевизионный портрет особенно интересен в контексте нашего исследования, поскольку фильмы снятые именно в этом жанре нередко создают не просто образ человека, а типизируют некие качества и создают образ социального героя. «Портретный фильм – это жанр-индикатор. Это высшая форма экранного выявления человеческого характера. Система отсчета для самых различных сфер документалистики. В известной мере за каждым экранным портретом проступает социальный портрет эпохи, а документальный герой оказывается точкой преломления нравственной проблематики, связанной с процессами общественной жизни или сферой современного производства»[[106]](#footnote-106).

Отметим, что герои современных телевизионных фильмов-портретов, как правило, являются людьми публичными. В фильмах рассказывают про звезд шоу-бизнеса, политиков, светских львов. Конечно, снимают и фильмы, героями которых являются обычные граждане, но предметом отражения в них являются лишь их определенные качества, как правило, проявившиеся в определенных обстоятельствах. Так, в фильме «Кто поможет спасателям» (реж Евгений Голынкин, 2013 г.) героем в фильме являются рядовые сотрудники службы спасения. Авторы рассказывают про их работу и ежедневный героизм, связанный со спасением людей из бед. Но за кажущейся близостью этих людей рядовому зрителю просматривается колоссальная пропасть: разрыв между героическими людьми и обывателями. В фильме нет личной истории спасателей, нет бытовых деталей, конструирующих объемный и убедительный образ. Внутренний мир, мысли героев фильма не раскрыты. И подобная прорисовка образа человека на телеэкране широкими мазками, без серьезной работы с деталями и созданием убедительного образа, характерна для современного телевидения. Режиссеры обращают внимание на внешний контур своего героя – его поведение, но игнорируют внутренний – его внутренний мир. Про рядовые истории рядовых людей современное телевидение и вовсе забыло. Телевизионная документалистика нечасто обращается к портретам обывателей, чаще они появляются на экране лишь в эпизодах. Как отметил в интервью глава службы документального кино телеканала «Россия» Сергей Алексеев, «история простого человека зрителю не интересна»[[107]](#footnote-107).

Третий популярный жанр современной документалистики – *научно-популярное кино.* Они рассказывают зрителю об устройстве окружающего мира. Но, как отмечают члены научного сообщества, телевизионщики в погоне за сенсационностью или в силу поверхностных знаний иногда упускают принципиальные детали и значительно искажают реальность, сообщая зрителям в корне неверную информацию. Таким образом конструируется проблема или опасность, существующая при этом исключительно в медиа-реальности. Так, ученые раскритиковали научно-популярный фильм Первого канала «Великая тайна воды». Академик Э.П.Кругляков возмутился и заявил: «есть «ученые», которые осознали, что на науке много не заработаешь, зато на обмане людей можно делать большие деньги. Подобных перевертышей в науке мало. Но именно они собраны в фильме. Нелишне повторит, что исключением среди них является лауреат Нобелевской премии Курт Вютрих, который сообщил мне, что российские телевизионщики снимали в США его рассказ о воде целый час. Однако в фильм включили лишь три малозначительных фрагмента по 20 секунд. Его рассказ мастеров обмана мало интересовал. Им было важно назвать в этом пасквиле имя крупного уважаемого учёного»[[108]](#footnote-108).

Четвертая группа популярных фильмов на современном телеэкране – *докудрама*. Одним из первых режиссеров, создававших фильмы в этом жанре, был Питер Уоткинс. Его работы выходили на телеканале BBC и пользовались невероятным успехом. Уоткинс совместил журналистскую форм подачи информации и временную перспективу: в его работах исследуются реальные события прошлого или возможные истории из будущего, причем информацию о них рассказывают «участники событий». Так, телефильм о бунте якобитов в 1745 году выполнен в стилистике репортажей о вьетнамской войне. Последователь Уоткинса Джереми Санфорд сделал фильм на основании биографии реально существующей женщины, оказавшейся в сложной ситуации. Он общался с ней и с ее близкими, на основании чего написал сценарий. Но роли в этом фильме сыграли профессиональные актеры. «Человек в несчастье не очень разговорчив. При живых съемках можно поймать эмоциональные вспышки, но на них не построишь весь фильм. Артисты, имея в руках сценарий, не сталкиваются с этой проблемой. Кроме того, в то время съемки в ночлежках были запрещены. Даже если бы мне разрешили войти внутрь и снять фильм, я не смог бы в полной мере отразить реальное эмоциональное состояние находившихся там людей. Я увидел все это в форме пьесы – ситуацию, о которой каждый сознательный человек не мог не написать»[[109]](#footnote-109). В Советском союзе также снимали работы в жанре докудрама. Например, сериал «Стратегия Победы», снятый в 1985 году. В нем драматичность происходящего акцентирована актерским чтением реальных документов.

Жанр докудрама популярен на современных федеральных телеканалах. Например, в фильме «Я-Вольф Мессинг» авторы Первого канала смонтировали хронику с реконструкцией. А в фильме «Светлана» исследуется биография Светланы Аллилуевой, жизнь которой представлена на экране в форме реконструкции. Автор и продюсер докудрам «Заговор маршала» и «Земля обетованная от Иосифа Сталина» Алексей Волин так объясняет причины популярности этого жанра: «Все возможные кадры, которые были сняты в период от 20-х до 60-х годов, уже были показаны. Сегодняшние «новинки» – это лишь известный видеоряд, снабженный другим монтажом и дикторским текстом. Слушать рассказ очередного эксперта или историка несколько скучновато. Уже не говоря о том, что, глядя телевизор, хочется видеть новую картинку и действие. Более того, практика показывает, что чем больше вы привлекаете к участию в вашем проекте историков и профессионалов, тем более запутанной становится картина для зрителя. Потому что нет двух историков, которые бы одинаково трактовали одно и то же событие, равно как и нет двух очевидцев, которые про то, что наблюдали, сказали бы одну и ту же вещь. У каждого появляется свое видение. Поэтому мы решили, что можно показать зрителю нашу версию реконструкции исторических событий»[[110]](#footnote-110). Получается, что синтетическая природа докудрамы опасна в искажении самой сути документального изображения реальности. Об этом не раз говорил президент Международной Академии телевидения и радио, ныне – генеральный директор «Общественного телевидения России» Анатолий Лысенко. В 2009 году в интервью «Российской газете» он заявил о намерении обратиться к руководству ТЭФИ и разделить премию документалистам «на две части: стандартное неигровое кино и докудрамы. Потому что соединять их вместе нелепо»[[111]](#footnote-111).

Став популярной на телевидении, документалистика переняла и особенности «малого» экрана. Если традиционная документальная лента, рассчитанная на просмотр в кинотеатре, может позволить себе живописные длинные планы и нединамичный монтаж, то телефильм вынужден быть динамичным. Иначе зритель, смотрящий телевизор в фоновом режиме, легко может отвлечься на домашние дела. Чтобы удержать зрителя у экрана и не позволить ему переключить канал, режиссеры вынуждены накалять драматический конфликт на протяжении всего фильма. Также используются анонсы эпизодов, которые будут показаны позже. «Психология восприятия телевизионного неигрового зрелища требует от работников телевидения постоянно подчеркивать у телезрителя ощущение, будто он находится на месте происшествия и следит за событиями, разворачивающимися на его глазах»[[112]](#footnote-112). При этом важно понимать, что телеканалы находятся в постоянной конкуренции и борьбе за телезрителя, а значит, и за рекламные бюджеты, зависимые от рейтингов. «Согласно исследованиям СМИ, лишь немногие люди выбирают заранее программу, которую они хотели бы посмотреть. Как правило, первое решение - посмотреть телевизор, а затем программы переключаются до тех пор, пока не выбирается наиболее привлекательная, либо, что гораздо чаще, наименее скучная»[[113]](#footnote-113). Отчасти это является причиной создания телефильмов, темы которых считаются низкими или табуированными – так телефильмы привлекают зрителей.

Исследователи современного телевидения выделяют два принципиально различных тренда экранной реальности. С одной стороны, телевидение стремится к *гламуризации,* а с другой – обращается к *треш-эстетике*. Кратко рассмотрим эти явления. Термин «глумур» традиционно связывают с роскошью и показным шиком. Значительную роль в создании искусственных изображений шикарной жизни без проблем и тревог отводят телевидению. Экран обращается к роскошной жизни светских львиц и звезд шоу-бизнеса. В программах, рассказывающих про их судьбу, камера жадно скользит по шикарным интерьерам их квартир и загородных домов. Образ успешности создается с помощью пристального внимания к славе, деньгами и атрибутам «красивой жизни». Телевидение создает собственную медиа-реальность, оторванную от проблем большинства телезрителей. Свою непростую жизнь рядовой человек предпочитает разбавлять не своими собственными эмоциями и действиями, а просмотром ярких картинок из гламурной жизни своих кумиров. «На личностном уровне нас осаждают и ослепляют противоречивыми и не относящимися к нам фрагментами образного ряда, которые выбивают почву из-под ног наших старых идей, и обстреливают нас разорванными и лишенными смысла «клипами», мгновенными кадрами»[[114]](#footnote-114). Документалистика часто обращается к гламурной жизни звезд, при этом их образ жизни маркируется как правильный и достойный подражания. Эта мысль характерна, например, для многих выпусков документального проекта «История в деталях» на телеканале СТС. Формируется плеяда современные героев, миссия которых исключительно в потреблении материальных благ.

Нередко в документальных проектах звезды и светские львы выступают в роли лидеров мнений, комментируя социальные события. Так, в документальном телепроекте «Золотая VIP молодежь» («Профессия репортер», 2004 г.) Борис Корчевников противопоставил два мира: гламурную Москву с дорогими вечеринками и маленькую деревушку с сельским клубом. Рассказывая про то, как жители этих разных миров проводят свободное время, автор намекает на свое негативное отношение к «золотой столичной молодежи». Показывая пьяные скандальные выходки героев ночной столичной жизни класса люкс – Тимати и Ксении Собчак, Корчевников создает образ негативного персонажа. Но при этом он посмеивается над наивными гостями сельской дискотеки, которые мечтают жить богато и беззаботно, как звезды ночной Москвы. С дешевым алкоголем в руках они неловко двигаются в разваливающемся клубе, а после едва держась на ногах от количества выпитого дают интервью и рассказывают про свой прекрасный отдых. Очевидно, что поочередно рассказывая две истории, Корчевников хотел противопоставить два мира. Но ни один из них он не предлагает в качестве достойного для подражания. Логично предположить, что зритель охотнее будет стремиться делать свою жизнь похожей на мир красивой ночной Москвы, а не на сельскую вечеринку в забытом клубе. Гламуризация телевидения, по мнению социолога П.Бурдье, привела к тому, что для большинства людей единственным способом доказать себе и окружающим свое право на жизнь это «быть показанным по телевизору, т.е. в итоге быть замеченными журналистами или, как говорят, находиться на хорошем счету у журналистов»[[115]](#footnote-115).

В противовес гламурному экрану существует «телевидение трэша». «Когда-то этим разговорным словом в том числе обзывали бульварную прессу типа «New York sun», которая еще в 1833 году специализировалась на описании жизни воров, проституток, насилии и уже тогда вызывала страшный гнев общественности»[[116]](#footnote-116). Позже трэшевыми фильмами стали называть игровые картины из так называемого списка «Б» на голливудских студиях. Их снимали исключительно в коммерческих целях, вопрос об эстетической составляющей работы даже не поднимался. На телевидении трэшевыми стали называть фильмы, в которых драматизация и искусственные приемы накала страстей нивелируют достоверность и деликатную работу с фактами. Цель трэш-документалистики – привлечь зрителя и за счет высоких рейтингов получить прибыль. Исследователи называют телеканал НТВ основоположником таких документальных проектов. «Это самое масштабное на российском телевидении трэш-производство. «Спасатели», «Особо опасен», «Чрезвычайное происшествие. Расследование», «Суд присяжных», «Чистосердечное признание». В стиле трэш делаются отдельные программы цикла «Профессия-репортёр» и «Русские сенсации». Самым знаковым явлением новой эстетики стала программа «Максимум», а примером того, как трэш может распространиться даже на историческое документальное кино, – такие циклы, как «Кремлевские жены» и сменившие их «Кремлевские похороны»[[117]](#footnote-117).

Трэш-телевидение обращается к скандальным героям и исследует их низменные качества, либо искусственно создает тайны и проводит расследование. «У нас не делают фильмов просто о поэте Маяковском или о поэте Есенине. «Тайна гибели Маяковского», «Тайна гибели Есенина», «Тайна гибели маршала Ахромеева».[[118]](#footnote-118) Очевидно, что зритель привыкает к непрерывному потоку новых скандалов, интриг и расследований и параду героев с темными сторонами жизни. «В столкновении с нашей действительностью все, как всегда, перевернулось вверх ногами, и оказалось, что «трэш» - это не художественная игра, а хронический ужас реальности, захвативший экран. Сеанс уринотерапии в утренней программе? Трэш. Петросян сразу на двух каналах? Трэш. Отец изнасилованная им дочь в дневном ток-шоу? Адский трэш. Порог чувствительности понижается, аудитория требует самых примитивных, самых шокирующих зрелищ»[[119]](#footnote-119). Но телевизионная картина мира отличается от мира реального, и в действительности число таких событий много меньше их экранного изображения. Режиссерам приходится конструировать реальность, и дело это в условиях строгих рамок телеформата реализуется довольно ограниченным списком экранных средств выразительности.

### 2.2 Образ героя: палитра выразительных средств документалистики

В первых телевизионных фильмах средства создания образа на экране были весьма скудны. Технические возможности не позволяли записывать синхронный звук, а потому героев озвучивали актеры. Портативные звукозаписывающие устройства появились во второй половине 50-х годов, объединив в единое целое звук и картинку. Изменения материально-технической базы совпали с трансформацией идеологических установок. Как мы уже писали ранее, в период «оттепели» документалисты все чаще стали обращаться к рядовому человеку. Началось становление **жанра телеочерк**. Традиционно первыми портретными телефильмами считаются фильмы-портреты «Катюша» (режиссер В. Лисакович, оператор А. Левитан) и «Нурулла Базетов» (режиссер В. Ротенберг, оператор И. Иванов)[[120]](#footnote-120). От режиссеров требовали максимальной достоверности в изображении реальных людей. Но авторы быстро поняли, что стопроцентной объективности достичь невозможно. «Когда страсти чуточку улеглись, и к телевидению притерпелись, стало заметно, что никакое техническое чудо, в сущности, не меняет природы художественного творчества. От простого жизнеподобия репортажа к условной конструкции – вот одна из ведущих тенденций документалистики»[[121]](#footnote-121).

Как отмечают исследователи, условность киноязыка создает иллюзию простоты и однозначности экранного изображения, хотя в действительности для его корректной интерпретации требуется определенная культурная подготовка и умение считывать визуальный код. «В русском и чешском языках есть слово «черствый» – по-чешски оно означает «свежий». В русском и польском – «урода», по-польски оно означает «красота». Кинематограф похож на видимый нами мир. Увеличение этого сходства – один из постоянных факторов эволюции кино как искусства. Но это сходство обладает коварством слов чужого языка, однозвучных разному: другое притворяется тем же самым»[[122]](#footnote-122).

У исследователей кинематографа нет единой классификации выразительных средств. Каждый ученый по-своему определяет самые эффективные средства киноязыка. Но в работах каждого важную роль в конструировании экранного образа отводят способу съемки, звуку, монтажу и закадровому тексту. «Исследователи телевидения опираются в своем анализе на триаду «изображение-звук-речь». Если перенести на нее семиотические категории, получится, что изображение соответствует иконическому языку, музыка и шум – индексальному, а речь – символическому»[[123]](#footnote-123).

Если рассматривать средства киноязыка для конструирования образа, в том числе образа героя, расположив их в хронологическом порядке по мере применения их при создании картин, то начинать нужно со способа съемки. По характеру взаимодействия автора и реальности существуют несколько способов съемки. Например, привычная камера – способ организации съемочного процесса, при котором герои знают о видеофиксации событий. Однако не раз возникали мыли о том, что при этом они осознанно или неосознанно корректируют свое поведение, а значит, нельзя считать полученный материал абсолютно достоверным. Так, в документальном фильме Александра Гутмана «Три дня и больше никогда» камера установлена в тюремной комнате длительных свиданий. Там впервые за долгое время встретились мать и ее пожизненно осужденный сын. Три дня они провели наедине, но под прицелом телекамеры. При этом видна некая скованность героев фильма в первые часы свидания. И только спустя время камера перестала их тревожить и стала действительно «привычной». Скрытая же камера беспристрастно фиксирует происходящее и запечатлевает героя в его естественном образе. Так, скрытая камера с холодной отстранённостью фиксирует отклоняющееся поведение героев фильма Павла Костомарова «Жар нежных. Дикий, дикий пляж» (2007 год). Их незамысловатое поведение и сомнительные поступки, отображенные на экране с убедительной достоверностью, конструируют образ антигероя современного общества с его бездуховной ориентацией на плотские развлечения. Отметим, что камера может и организовывать события в реальности и так конструировать необходимый образ. Необходимо упомянуть про репортажные съемки, любительское видео и видео с камер наблюдения – эти способы съемки сейчас особенно популярны. Добавим, что для документалистики советского периода характерно повсеместное использование метода длительного наблюдения. Дни, недели и даже месяцы съемочная группа наблюдала за людьми и событиями, неторопливо снимая и выделяя тенденции и случайности. Так работа приобретала глубину во времени, фильм становился глубже и убедительнее. Современные телефильмы редко могут позволить себе месяцами снимать один эпизод – это слишком дорого. Метод длительного наблюдения все реже появляется на современном телеэкране, его подменяют репортажные съемки. Метод длительного наблюдения характерен для авторского документального кино и нетипичен для продюсерского. Так, несколько месяцев режиссер Елена Погребижская провела в интернате для детей с задержкой в умственном развитии в деревне Большой Колычево в Московской области. День за днем он снимала несчастных детей, над которыми издевались сотрудники интерната. Взрослые игнорируют желания и потребность особенных ребят, предпочитая воспитательное работе психотропные препараты и госпитализацию в диспансер. Характеры детей и взрослых выписаны тщательно, ведущую роль в создании образа играют детали и сцены из жизни. Очевидно, что за несколько съемочных дней такой убедительный материал собрать невозможно. Именно метод длительного наблюдения позволил вывести проблемы не на местечковый уровень – конфликт в отдельно взятом интернате, а на общечеловеческий – проблемы сирот и инвалидов, взрослых и детей, здоровых и больных. Несмотря на обращение к маргинальной отчасти теме, Погребижская создала не очередную трэш-историю, запугивающую зрителя, а пронзительную притчу, воспитывающую чувство сострадания. Собирательный образ глупого, эгоистичного и жестокого сотрудника интерната – антигероя – маркируется как нежелательный. Продолжительная съемка, как отмечают создатели документального кино, нужна и для того, чтобы герои картины привыкли к съемкам и стали вести себя естественно, так материал становится правдивым. Об этом рассказал режиссер А, Каминский, в 2007 году снявший фильм о детях в детском доме «Тимур и его команда». «Как минимум 10 дней мы потратили только на то, чтобы дети к нам привыкли и стали воспринимать как часть окружающей обстановки. В итоге на съемочный процесс ушло 1,5 месяца. А сам фильм мы создали довольно-таки быстро – за 4 месяца, по государственным нормам на полнометражную документалистику уходит около 6 месяцев»[[124]](#footnote-124).

Парадоксально, но слияние документалистики и телевидения порой диктует отказ от съемочного процесса. Архивные материалы телеканалов настолько масштабны, что позволяют найти любое видео. Кроме того, нередко в теледокументалистике используются материалы из интернета, а так же съемки очевидцев. Получаются монтажные фильмы, для производства которых можно даже не включать камеру. При этом съемкам очевидцев или видео с камер наблюдения отводят почетное место истиной документальности. Они создают у зрителя ощущение реальности происходящего и достоверности. Так, в фильме «Беспредел в маленьком городе» (цикл «Специальное расследование», Первый канал, 2010 г.) именно съемки очевидцев становятся изобразительным ядром. Телефильм рассказывает про потасовку на фестивале рок-музыки в Челябинской области, которая превратилась в бойню с большим количеством жертв. Кадры видеонаблюдения много раз используются в основе телефильма «Бойня майора Евсюкова» в рамках цикла «Профессия репортер» на телеканале НТВ (24.09.2009 г.) Однако важно понимать, что такое пренебрежительное отношение к видео лишает изобразительный ряд убедительности. Образность достигается за счет использования визуальных штампов.

Умберто Эко отметил уникальную особенность кинематографа сочетать в себе несколько знаков, которые, взаимодействуя друг с другом, рождают новый образ и смысл. Как считает исследователь, кинематограф это диахронный поток фотограмм, «и внутри каждой комбинируются разные кинезические фигуры, а на протяжении одного кадра – разные знаки, сочетающиеся в синтагмы и образующие такое богатство контекстуальных связей, что кинематограф, безусловно, предстает более насыщенным способом коммуникации, чем речь, поскольку в нем, как и уже во всякой иконической семе, различные означаемые не следуют друг за другом по синтагматической оси, но выступают совместно, взаимодействуя и порождая множество коннотаций»[[125]](#footnote-125). Иными словами, ведущую роль в создании образа Эко отводит монтажу. Ранее к этому же выводу пришел и Ю.Лотман: «именно монтаж двух внутренних конфликтующих зримых образов, которые вместе становятся иконическим знаком некоторого третьего понятия, совсем на него не распадающегося, автоматически делает этот образ носителем киноинформации»[[126]](#footnote-126). Так, в фильме ««Лейтенант Шмидт. Документы, письма, воспоминания» (реж. Леонид Кристи, 1968 г.) именно монтажное соединение кадров рождает объемный образ Петра Шмидта. Изобразительный ряд фильма экспрессивен и метафоричен: образ Петра Шмидта за счет монтажных склеек ассоциируется с бескрайним и свободным морем, а закостенелая, по мнению автора, царская Россия – с каменными плитами берега. Уже в начале 20 века теоретики документального кино говорили о невероятной силе монтажа конструировать реальность экранного документа. «Монтаж я определяю для себя как всестороннее, осуществляемое всевозможными приемами раскрытие и разъяснение … связей между явлениями реальной жизни. Монтаж картины … определяет степень режиссерской одаренности как художника, позволяющего превратить внутреннюю скрытую связь реальных явлений в связь как бы обнаруженную, ясно видимую… Если режиссер не сумеет, пусть интуитивно, проанализировать явление, которое он хочет снять, не сумеет проникнуть в его глубину, схватить детали и одновременно понять взаимную связь, сливающую их в органическое целое, он не сумеет создать ясного изображения этого явления на экране»[[127]](#footnote-127).

Исследователи кино делят монтаж экранных произведений на внутрикадровый и междукадровый. Первый вид монтажа использует оператор прямо во время съемочного процесса: наезд-отъезд, панорамирование, трекинг, ракурс, крупность плана, деталь. В. Познин приводит такой пример, подчеркивающий выразительные особенности внутрикадрового монтажа: «В знаменитом фильме «Летят журавли» (1957) оператор Сергей Урусевский в большинстве эпизодов использовал широкоугольную оптику (f-22 и f-18), компонуя выразительные композиции и передавая глубину пространства, в котором происходит действие. Один из лучших эпизодов фильма – проводы на фронт добровольцев. Снятая широкоугольной оптикой с крана и с тележки длинными кадрами-панорамами эта динамичная сцена вызывает ощущение сопричастности: зритель как бы становится реальным свидетелем события и эмоционально сопереживает всему, что происходит на экране»[[128]](#footnote-128). Деталь как элемент внутрикадрового монтажа часто встречается в фильмах отечественного режиссера-документалиста В. Манского. Так, в фильме «Девственность» наивный образ одной из героинь подчеркивается с помощью окружающих ее вещей розового цвета – одежда, макияж и даже детали интерьера. Обращаясь к стереотипному представлению о простых и наивных молодых девушках, которые живут в мире нежных «розовых» иллюзий, режиссер создает образ.

Современные телевизионные фильмы, как правило, состоят из планов крупных и средних. Использование планов общей крупности встречается все реже и реже. Общий план объективный, он показывает место изображаемого события в мире, его географию. Общий план более правдив и менее подвержен манипуляции. Крупный план метафоричен и легко может оторван от реальности. Он фокусирует свое внимание не на пространстве или времени, а на конкретной вещи. Так, в телефильме «Дело в кепке» (телеканал НТВ, проект «Русские сенсации», 2010 г.) авторы постоянно акцентируют внимание зрителя на стратегических ошибках во время работы мэра Москвы Юрия Лужкова. В качестве примера постоянно обращаются к знаменитой истории о масштабном финансировании пчелиного хозяйства в ущерб социальной поддержки нуждающихся горожан. Образ антигероя создается как вербальными, так и невербальными знаками: закадровый текст перекрывают крупными планами жужжащих пчел. При этом очевидно, что пчелиное хозяйство – это в том числе и поставщик экологически чистой продукции в столичном регионе, которое обеспечивает местное население работой. Но общие планы конкретного предприятия не помогли бы создать образ врага народа. Для этой цели режиссеры использовали крупные планы, лишенные пространственно-временных характеристик.

Крупные планы акцентируют внимание зрителя на герое и делают его главным в повествовании. Об этом рассуждал еще в советские годы театральный режиссер Г. Товстоногов. По его мнению, крупный план «по-новому расшифровывает само понятие мизансцены. Простой поворот головы персонажа, показанный крупным планом на телевизионном экране, может превратиться в акт, существенно меняющий смысл всего происходящего. Это не может быть увидено в театре <…> Мимика, незначительные жесты, протекание мыслей в видимых изменениях лица – вот истинные мизансцены ТВ. Действительность мысли здесь явно преобладает над внешним действием»[[129]](#footnote-129). Ракурс сверху способен даже дружелюбного человека изобразить недовольным и смотрящим исподлобья. А игра света и теней нередко подчеркивает позитивного и негативного героя.

Междукадровый монтаж – это один из окончательных этапов работы над любым экранным произведением. Уже после окончательного сценария и написания монтажного листа авторы начинают по кадрам собирать свой фильм. При этом в большинстве случает придерживаются основных законов монтажа. К ним относят:

1. Монтаж по крупности планов (при стыке кадров можно переходить только через план, то есть дальний план с деталью стыковать нельзя).
2. Монтаж по ориентации в пространстве (съемка двух взаимодействующих объектов должна производиться с одной стоны от оси их взаимодействия).
3. Монтаж по направлению движения в кадре (нельзя менять направление вектора движения объекта в кадре по отношению к вертикальной линии на стыке кадров).
4. Монтаж по фазе движения (нельзя прерывать фазу движения движущегося объекта в кадре).
5. Монтаж по темпу движения (нужно сохранять темп движения движущихся объектов в кадре).
6. Монтаж по композиции кадров (нужно учитывать местоположение объектов в соседних кадрах)
7. Монтаж по свету и цвету (желательно сохранять стилистическое единство монтажной фразы).

Эти базовые принципы монтажа в середине прошлого века сформулировал советский кинематографист Лев Кулешов. В современных фильмах нередко специально или неосознанно эти принципы искажаются. Само же повествование может строиться по разным схемам. Перечислим основные из них:

1. Последовательный монтаж (повествовательная линия рассказа в соответствии с логикой и хронологией изображаемых событий).
2. Параллельный монтаж (Несколько повествовательных линий. Изображаемые события могут происходить в разное время, но создается эффект одновременности происходящих событий).
3. Ассоциативный монтаж (Монтажные фразы строятся по принципу вольного сравнения)
4. Интеллектуальный монтаж (Монтажная фраза ставит перед собой задачу сообщить зрителю новую информацию и сформировать определенный образ).
5. Дистанционный монтаж (позволяет создавать связи не только между отдельными кадрами, но и между блоками-эпизодами)
6. Тематический монтаж (последовательность кадров, связанных единой тематикой)
7. Рефрен (повтор планов).

Современные телефильмы нередко обращаются к параллельному междукадровому монтажу. В столкновении двух историй часто искусственно рождается конфликт. Так, в фильме «Конкурентки Пугачевой. Битвы за трон королевы» (цикл «Главный герой представляет», телеканал НТВ, 2009 год) с помощью параллельного монтажа создан конфликт между желающими стать новой примадонной. А искусственное напряжение повествования и тревожный тон создается с помощью повтора эмоционально сильных крупных планов рефреном. Например, в телефильме «Мать и мачеха» (цикл «Очная ставка», телеканал НТВ, 2010 год) авто рассказывает историю женщины, спохватившейся после того, как она бросила на произвол судьбы своего ребенка. В фильме постоянно крупно появляется заплаканное лицо женщины. Так создается негативный образ.

Отметим, что изначально функция монтажа в таком построении изобразительного материала, которое должно быть комфортно зрителю. Однако динамика современного экрана изменяет классические принципы междукадрового монтажа. Планы стали короче, и сейчас не считается браком по видео появление череды планов по 2 секунды. Такой тип монтажа называют клиповым. Для него характерны «стремительный ритм смены картинок, алогичность и яркая конкретность отдельных составляющих изобразительных элементов. Выразительные средства при таком монтаже начинают «жить» по иным законам, так как для режиссера становится необязательным сохранение жизнеподобия»[[130]](#footnote-130). Но не только скорость смены планов на экране считается признаком клипового монтажа. Формообразующим здесь является декларирование отказа создания материала, комфортного для просмотра зрителем. Авторы сознательно стыкуют кадры, снятые с панорамами, отьездами и перебросками. Отказываясь от классических правил монтажа, телефильмы создают новую эстетику. Такая форма организации экранного материала гипнотически воздействует на зрителя.

Современные документальные телефильмы многие исследователи называют коллажем. Под этим понимают «соединение разнообразных компонентов, но не разнофактурных, как обычно обозначается коллаж в искусстве (так как все они сняты на кино- или видеопленку), а разных по содержанию»[[131]](#footnote-131). Иными словами, коллажем телефильм называют за использование в рамках одной работы и видеосъемки, и съемки очевидцев, и синхронов, и стендапов ведущего, и фото, и хронику, и графику. Это возможно благодаря трансформации принципов монтажных склеек. Прежде склейки в фильмах старались делать незаметными, но сейчас кадры могут сочетаться с помощью вспышек, наплывов или затемнений. Спецэффекты изменяют пространственно-временное единство документального фильма, соединяя снятые в разное время и в разных местах материалы. Так мозаика из разнообразных компонентов фильма превращается в единое полотно. Так, в фильме А. Лошака «Реальные пацаны» (цикл «Профессия репортер», телеканал НТВ, 2011 г.) изобразительный ряд представляет собой классический коллаж. Например, образ первого городского общежития пролетариата, сокращенное название которого и стало именем для целого общественного среза, создан в фильме с помощью микса хроники, фотографий и современных съемок города.

Принцип коллажа и клиповый монтаж изобразительного материала формируют у зрителя новые принципы усвоения информации. «На личностном уровне нас осаждают и ослепляют противоречивыми и не относящимися к нам фрагментами образного ряда, которые выбивают почву из-под ног наших старых идей, и обстреливают нас разорванными и лишенными смысла «клипами», мгновенными кадрами»[[132]](#footnote-132). Для того, чтобы зритель не запутался в многообразии смыслов, которые рождает динамичная смена планов, на помощь авторам телефильмов приходит закадровый текст. Именно он вербализирует смыслы и трактует видео. Важная трансформация современной теледокументалистики связана не просто с повсеместным использованием закадрового текста, но с подчинением ему видео.

Отметим, что изначально в документальном кино не было закадрового текста. Образы и смыслы рождались благодаря работе оператора, режиссера и монтажера. Однако сейчас без закадрового текста невозможно представить современный телевизионный документальный фильм. Во многом это объясняется сжатыми сроками производства, которые не позволяют режиссеру и сценаристу заранее побывать на месте съемок и составить план работы. Решения о крупности планов, ракурсе и освещении принимаются на месте, и этот элемент спонтанной работы лишает многие фильмы законченного и ясного кинематографичного высказывания. В профессиональной среде даже существует термин для съемки без четкого технического задания: «набить картинку». Это значит не снять что-то конкретное с учетом ритма и смысла монтажной фразы в будущем, а просто съемка всего подряд, имеющего хоть какое-то отношение к изображаемой теме. Существует хрестоматийный пример оценки понятности киноязыка экранного произведения. Его предлагается посмотреть, отключив дорожку с закадровым текстом. Если и без комментария смысл ясен, то кинематографический язык помог донести посыл автора. Но в современных телевизионных фильмах видеоряд второчен по отношению к закадровому тексту. Без авторского комментария нередко смысл визуальной информации не ясен.

Исследователь Е.Манскова отмечает, что на федеральных телеканалах существуют несколько профессиональных дикторов, которые озвучивают множество телефильмов. И поэтому узнаваемый голос становится маркером определенной категории фильмов. «Само звучание вербального сообщения (сила голоса, его тембр, эмоциональный рисунок) становится кодом. Голос С. Полонского – голос НТВ – запомнился зрителю по документальному циклу «Криминальная Россия». Цикл закончился, а голос продолжал звучать в «Чистосердечном признании», сменившим криминальную тематику на таблоидную, затем в документальном цикле «Победившие смерть», тем же голосом говорят все телевизионные анонсы НТВ и документалистика на других каналах. Постепенно голос стал кодом, позволяющим считывать эстетику, в данном случае трэшевую маркировку экранного продукта»[[133]](#footnote-133).

Наконец, образ на экране создается с помощью препарирования времени и пространства документального фильма. Экранный документ способен растянуть время или сжать его, показать трансформацию образа во времени и тем самым изобразить его глубину. В статье «Запечатленное время» А.Тарковский призвал документалистов уважительно относиться к фактору времени в работах: «кинообраз по сути своей есть наблюдение жизненных факторов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору… при этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время»[[134]](#footnote-134). Так, например, в фильме «Мать» режиссера Павла Костомарова (2007 год) время на экране сопоставимо со временем в реальности. Зритель становится полноценным участником фильма, видит темп жизни героя и почти нетронутый монтажом фрагмент жизни героини. Совпадение времени физического и времени в изображении художественного материала в соотношении 1:1 можно наблюдать в фильме «Старше на десять минут» режиссера Герца Франка. В 1978 году советский документалист снял удивительный момент взросления детей, отказавшись от препарирования времени в своем фильме. Время в «Старше на десять минут» является мощным средством создания достоверности.

Изначально телевидение из-за отсутствия возможности производить видеозапись не изменяло время в своем художественном изображении действительности. Позже возможность записывать и монтировать материалы сделало время сильным изобразительным элементом. Время как элемент выразительности используется в документальном цикле «Один день. Новая версия» Кирилла Набутова. Часы в углу экрана соотносят художественное время фильма и физическое время реальности. Так образ героя приобретает глубину. Зритель видит трансформацию поведения человека в процессе съемок, приводит значительное время с героем и привыкает к нему.

Монтаж изменил не только временной фактор в художественном изображении действительности, но и пространственный. Из-за принципа коллажа современного экранного документа его пространство складывается из целой сети мельчайших частиц. Так формируется три слоя пространства документального фильма, как отмечает исследователь Н. Агафонова. По ее мнению, первый слой связан с самим событием и изображает пространство действия. Второй слой – экспрессивное пространство, то есть психологическое состояние героя фильма. Третий слой связан с авторским пространством и его символами. «Экспрессивное пространство не может возникнуть без опоры на пространство события, а символическое – без опоры на событийное и экспрессивное»[[135]](#footnote-135). Но для современного документально телефильма, как отмечает исследователь, характерно сознательное или несознательное преувеличенное внимание к авторскому и экспрессивному пространству и минимальное – к действительному. Так фильм становится виртуальным и предлагает не одну копию реальности, а множество взаимодействующих систем, в которых смысл авторского сообщения может потеряться или трансформироваться. Так появляется возможность манипулировать фактами и создавать любой образ.

Такое отношение к пространству и времени формирует новую драматургию телефильма. Как отмечают киноведы, документальное изображение реальности имеет природную драматургию истинного жизненного факта. Для его передачи документалисту нужно лишь верно подобрать средства выразительности. Но современные телефильмы нередко препарируют ткань реальности по собственному желанию, принципиально изменяя драматургию. Для них характерно цикличное повторение драматургически сильных кульминационных элементов. Получается, что центральное место в фильме занимает не герой, не социальная реальность, а некий многократно показанный факт. «Современный документальный формат, часто подчиняясь влиянию постмодернистской парадигмы, отказывается от публицистических принципов в построении композиции, когда ход повествования от обращения к внутреннему пространству героев неумолимо движется к исследованию внешних факторов, к анализу общего через частное, поиску закономерностей и социальных болевых точек. Факт в фильме трансформируется в закольцованную драматичность момента. Механизм этой трансформации воплощается уже в период постпродакшн благодаря особому набору монтажных приемов»[[136]](#footnote-136). Таким образом, спектр выразительных средств современного телевидения позволяет сконструировать совершенно любой образ и смысл.

### 2.3 Герой современной документалистики: ожидания аудитории и установки авторов

Телевидение дало новую жизнь документальному кино, но вместе с тем вогнало его в жесткие рамки форматности. Строгий стандарт федеральных телеканалов определяют хронометраж работ (с точностью до минуты), жанровое своеобразие, весь спектр возможных героев. И все чаще и чаще звучит критика в отношении продюсеров современного документального кино, касающаяся колоссального дистанцирования документалистики от жизни простого человека. Но и сами производители отмечают намечающийся кризис. Так, продюсер Александр Роднянский констатировал отсутствие интереса документалистов к действительно актуальным проблемам социума. «Сейчас фактически нет людей, которые исследовали бы сегодняшнюю общественную жизнь, прежде всего с позиции тех, кто считает, что в России произошел огромный общественный сдвиг … Современное документальное кино, особенно телевизионное, ограничено своими функциями, рожденными перестроечными временами. Жаждой удивительного рассказа о неизвестных или по-новому интерпретированных обстоятельствах недавней истории, о скрытых, вымаранных советской цензурой страницах биографии известных лиц»[[137]](#footnote-137). С коллегой соглашается и известный режиссер Виктор Лисакович: «Мы замечаем невероятное увлечение телевизионщиков историческими расследованиями, но они не дают самого главного – не дают понять, как живет сегодня человек. Когда мы смотрим программу фестиваля, мы видим, как живут люди, простые, обычные люди. Нам нужно видеть себя, какие у нас проблемы, чтобы жить лучше. Телевидение обходит это с необыкновенной легкостью. Нет никаких проблем в жизни, кроме одной – расследовать историческое прошлое, тем более что это делается порой не самыми лучшими средствами… Сегодня все телевидение перешло на чисто экономические рельсы: сериалы, развлекательные передачи, реклама…Для неигрового кинематографа уделяется формальное место, причем только для того неигрового кинематографа, который сделан под давлением канала. Сейчас существует термин – «это не наш формат». Формат не в плане объема, рамок, а просто «мы не так подаем этот материал». За этим тоит пресловутое понятие рейтинга»[[138]](#footnote-138).

Как отмечают режиссеры, современная документалистика находится полностью под контролем продюсеров. Именно они изучают предпочтения аудитории и соглашаются финансировать только те фильмы, что с высокой долей вероятности найдут отклик у зрителя. Но получается так, что ориентируясь на некого массового зрителя, жадного до скандалов, сплетен и дрязг, продюсеры продвигают фильмы о тайнах звезд и сомнительные расследования, из фильма в фильм показывают роскошную жизнь олигархов и культивируют образ обладателя легких денег транжира и мота. Сейчас сложно найти сколько-нибудь значимое количество фильмов, пропагандирующих базовые социальные ценности человека – преданность, честь, доброту, сострадание. Вот как представляет себе современного героя нашего времени режиссер документального кино Иван Дыховичный: «Ориентироваться на полностью положительного героя – это будет скорее дань нашему прежнему времени. Вы правильно поставили вопрос – кто герой нашего времени, Вы не сказали – положительный герой. Очень сложно в этом времени быть полностью положительным. Женщина, которая говорила, что это афганцы, люди, служащие в армии и т.д. У неё представление о положительном герое как о некоей мечте. Мы должны, мне кажется, сегодня рассуждать, новое поколение очень жёсткое, довольно циничное, что не является, мне кажется, плохим в жизни. Но мы не можем навязывать такого фальшивого героя. На этом пути у нас будут в таком случае большие проблемы, тогда мы вернёмся в прошлое, а нам как-то не хочется туда возвращаться. Одна вещь обязательно должна быть у героя – это чувство чести и чувство свободы воли. У нас во многом отсутствует понятие чести, оно не очень обсуждается, и что это такое – мало кто понимает, мне кажется»[[139]](#footnote-139).

При этом зрители современного документального кино устали от духовно пустых героев современного экрана. Мы провели опрос среди 168 человек, еженедельно или чаще смотрящих документальные работы на современном телевидении. Выяснилось, что только 32 опрошенных положительно ответили на вопрос: «Отражают ли современные документальные фильмы ваше представление о настоящем герое?». Еще 130 человек заявили, что образ героя поколения в нынешнем кино не сопоставим с их представлением о героическом. Еще шестеро затруднились с ответом. Свои опрос мы проводили на базе групп, посвященных документальному кино в социальных сетях. Сначала мы отобрали тех зрителей, кто смотрит документальное кино не реже раза в неделю. Мы позволили им отметить несколько принципиальных на их взгляд качеств героя нашего времени.

Настоящий герой нашего поколения, судя по данным опроса, это человек добрый (141 упоминание), честный (124 упоминания), преданный (87 упоминаний). Среди прочих качеств героя нашего времени респонденты отметили смелость (71 упоминание), принципиальность (52 упоминания), трудолюбие (36 упоминаний), ум (24 упоминания). Нашлись и те, кто возводит брезгливость в категорию героического (4 человека), щедрость (2 человека) и способность приспосабливаться к власти (1 человек).

Среди реально существующих людей героями нарекали Михаила Горбачева, Петра Первого, Коко Шанель, Ирэну Сандлер, Чулпан Хаматову, Дмитрия Быкова и даже Андерса Брейвика. Среди вымышленных персонажей самым героическим наши респонденты назвали Илью Муромца иди его западного «коллегу» Бэтмена/Супермена. Не раз встречались упоминания Гарри Поттера и персонажей, который играли Джеки Чан или Брюс Ли.

 90% респондентов уверены, что в документальном кино необходимо конструировать позитивный пример для подражания. Но сейчас равняться на героев документалистов готовы только 11 % опрошенных. Получается, что у аудитории современной российской документалистики есть совершенно четко оформившаяся потребность в позитивном герое на телеэкране, который научит их справляться с текущими проблемами. Но при этом существующий на экране герой с этой функцией справиться не может. Теледокументалистика далека от истинных потребностей нынешнего зрителя. К похожим результатам пришли социологи из Всероссийского центра изучения общественного мнения. В марте 2015 года они опросили 1600 человек в 46 регионах России и попросили оценить современный отечественный кинематограф (игровой и неигровой). Выяснилось, что каждый второй россиянин считает важным начать создавать фильмы, которые изучают современные социальные проблемы (48% опрошенных). По данным социологов, респонденты с высшим образованием говорят об этом в два раза чаще, чем те, кто имеет лишь начальное (52% против 25% соответственно). 59 % опрошенных заявили, что кинематограф обязан показывать действительность без приукрас. А 21% россиян хотели бы видеть на экране отретушированную копию реальности, в которой социальные острые углы сглажены.

Разрыв между телевизионной картиной мира и реальной замечают не только зрители, но и многие ведущие режиссеры, продюсеры и авторы документальных фильмов. Так, Виталий Манский признал, что пришел на телевидение в надежде делать кино, нужно телезрителю, помогающее ему справиться со всеми сложностями окружающей действительности и верно трактовать знаки и символы. Ради этой миссии Манский пошел на компромисс со своей творческой личностью и согласился делать кино в формате телевизионных каналов. «Я соглашался говорить форматно, потому что главным в этом словосочетании оставалось слово «говорить». А когда сейчас нужно форматно «молчать», тогда это вообще теряет всякий смысл <…> Чтобы было понятно: я считаю, что ТВ действительно должно делать форматное кино, потому что это способ заработать аудиторию, продать продукт, ведь ТВ – это участник рынка. Но я считаю, что упаковывать нужно конфеты, а не дерьмо. Дело в том, что когда я пришел на ТВ, то понимал, что оно существует по другим законам, я понимал, что такое форматное ТВ и я работал в этих рамках. Но прекратил все это, потому что понял всю бессмысленность этого занятия. В телевизоре ничего нельзя сказать, у телевидения окончательно поменялись задачи»[[140]](#footnote-140).

Многие телекритики замечают зависимость контента исключительно от его потенциальной коммерческой выгоды. По их мнению, режиссеры и готовы снимать качественное кино, которое помогает зрителю найти ответы на злободневные вопросы. Но медиаменеджеры формируют такую сетку вещания, которая позволяет им заработать деньги. О воспитательной функции телевидения речи не идет. Так, телекритик Елена Афанасьева заметила, что запрет на показ рекламы слабоалкогольных напитков в дневное время серьезно изменил подход телеканалов к выбору таймслота для документалистики. В 2005 году в вечернее время (с 22-00) многие телеканалы показывали документальные проекты. А после разрешения показывать рекламу алкоголя только в это время телепродюсеры стали выбирать для таймслота 22-00 и позже программы с более высоким рейтингом, так как это позволила заработать больше на рекламе пива. Об этом честно рассказал генеральный директор Первого канала Константин Эрнст: «На протяжении трех сезонов у нас был канал «Новый день», который был ориентирован преимущественно на умных людей. Закрыли. Цифры были таковы, что мой медиаселлер рекомендовал мне для размещения рекламы пива поставить туда продукт с более высоким рейтинговым потенциалом»[[141]](#footnote-141).

В погоне за рейтингами современные телеканалы изменили героя документального кино. «В эфире нет документальных телепроектов, посвященных представителям новых профессий, новых сословий или приверженцев нового образа мыслей, если рассказ о таких героях не связан с конфликтами жизни и смерти или нарушением закона. В эфире невозможно найти фильм-портрет школьной учительницы, среднего инженера, системного администратора - фольклорного героя современной России и т.д. Недостаток в современном эфире ярких и в то же время жизнеутверждающих фильмов-портретов простых современников, обобщенных образов жителей страны – или, как говорится, «лиц страны» - сделанных с наблюдательностью и рассудительностью, виден даже без специального исследования. Разумеется, это легко объясняется рейтинговыми целями производителя: фильм о знаменитости, заслужившей доверие зрителя, даст гарантированный рейтинг – в отличие от фильма о новом, неизвестном человеке»[[142]](#footnote-142).

Конечно же, есть документальные телепроекты, которые ставят своей целью воспитание телезрителя, они помогают ему разобраться в сложных социальных проблемах и найти выход из непростых ситуаций. В 2011 году на Пятом федеральном телеканале был запущен документальный проект «Правда жизни». Его авторы так определили свою позицию: «Главный принцип проекта – рассказывать «людям о людях». Жанр большого репортажа актуален и востребован телезрителями, но создатели программы открывают новую грань этого формата. Все аспекты нашей жизни - от повседневных бытовых проблем до нетривиальных, экзотических сюжетов – могут стать темой социального расследования команды Пятого. Визитной карточкой «Правды жизни» станут масштабные авторские репортажи. Только главные герои программы – не репортеры, а непосредственные участники событий, очевидцы и авторитетные эксперты»[[143]](#footnote-143).

Продюсер проекта Надежда Рыбкина в интервью автору исследования пояснила, каким создатели программы видят героя нашего общества. «Герой нашего времени – обыкновенный человек с тысячей проблем, как бытовых, так и духовных, готовый ими поделиться с многотысячной аудиторией. Из-за или вопреки своим проблемам эти люди решаются на отчаянные действия и постоянно ищут новых ощущений. Наши зрители смотрят на экран и учатся у героев проекта жить. Они находят с ним много общего, а дальше ждут неординарных решений от героя, которые смогут либо применить в личном опыте, либо осудить. Люди в современном обществе довольно замкнутые и герои с экрана помогают им советом. Конечно, сверхзадачей проекта было именно воспитание зрителя».

Одновременно с этим некоторые создатели современной теледокументалистики заявляют о своем разочаровании в герое нашего времени. Об этом нам в интервью рассказала старший продюсер отдела специальных проектов телеканала НТВ Ксения Владимирова. «Когда я пришла на телевидение, то я мечтала снимать красивое документальное кино про простых людей – таких, как моя мама, которая живет в маленьком городке в Тюменской области. Мне хотелось, чтобы она включала телевизор и не чувствовала себя одинокой среди этих надоевших телезвезд. Но нашему зрителю не интересны простые люди. Им подавай «жареное»: преступления, скандалы, секс и драму. И ничего больше. Какое общество, такие и герои. А воспитывать взрослых людей рассказами про то, как на самом деле надо жить, мне кажется глупо. Да и смотреть никто не станет такое - просто переключат кнопку».

Получается, что не все авторы готовы стараться помогать своей аудитории найти выход из сложной ситуации. При этом и те, и другие работают с одним и тем же материалом – окружающей реальностью. Выходит, что сам телезритель, хоть и не явно, но все же становится соавтором документального фильма. Это заметил и С. В. Дробашенко: по его мнению, документальный фильм «по самой своей природе неотделим от воспринимающей среды, от той реальности, на которую он опирается и которую воспроизводит»[[144]](#footnote-144). Но раз зритель сейчас ощущает потребность в нравственно ориентированном телепродукте, а не все режиссеры и продюсеры готовы его создавать, то можно аргументировано говорить о кризисе в отношениях автора и зрителя. Эти тенденции замечают многие исследователи. «Потребительская невнимательность телеэкрана к реальному человеку сказывается в звуковом проявлении последнего. За исключением специальных исповедальных рубрик, сосредоточенных все же на людях известных, осознаваемых журналистами как «ровня» в диалоге, с экрана практически исчезли обыкновенные свободные интервью - размышления людей. Людям предоставляется слово лишь для коротких реплик, точно встроенных или в критический сюжет, или в информационный рассказ журналиста о каком-либо событии»[[145]](#footnote-145). О том, каким героям дают слово на современном экране, мы поговорим в следующей главе.

**Выводы по второй главе**. Документальное кино, утратившее популярность после распада СССР, стало возвращать свои позиции в начале 2000-х гг. Сейчас особенно чувствуется разрыв между авторским и телевизионным кино. Первое редко доходит до зрителя и показывается на фестивалях. Второе же транслируется в телеэфире. Такое кино нередко критикуют за гламур и треш. Используя как классические средства киноязыка, так и обращаясь к эксперементальным телевизионным эффектам, документалисты создают портрет героя нашего времени. Как показало наше исследование, представление зрителей и авторов телефильма о герое нашего времени часто значительно различаются. Об этом же говорят и исследователи телевидения, и многие создатели фильмов. Но в эпоху господства продюсеров, заинтересованных в прибыльности каждого конкретного проекта, не всегда авторы вольны обращаться к позитивным героям, благоприятно влияющим на аудиторию. Однако нельзя сказать, что совсем отсутствуют документальные фильмы, конструирующие героя честного, умного, справедливого. Именно такого персонажа и ждут зрители.

# Глава III . Спектр социальных героев современного документального экрана

### 3.1 Герой-спасатель

Героическое в современном мире традиционно связывают с подвигом, сопряженным со спасением жизни или здоровья людей. Так, героями называют спасателей, врачей, пожарных, полицейских – словом, представителей профессий, которые призваны стоять на страже добра и зла, защищать членов общества ото всех неблагоприятных явлений окружающей среды. Рассказу о таких героях нашего времени часто посвящают как отдельные телефильмы, так и циклы. Так, с 2010 по 2014 год на телеканале «НТВ» еженедельно выходила в эфир документальная программа «Спасатели», каждый выпуск которой был посвящен нескольким рассказам о героических поступках сотрудников службы спасения. При этом нередко авторы проекта обращали свое внимание и на героизм простых людей, которые оказались очевидцами чрезвычайного происшествия и рискнули жизнью ради спасания попавших в беду людей.

В программе «Спасатели. Суждено жить» (эфир телеканала «НТВ» от 31 октября 2013 г.) рассказывается несколько историй о чудесном спасении людей, попавших в эпицентр чрезвычайных ситуаций. Первый эпизод посвящен истории несчастной пенсионерки из Челябинской области, которая едва на утонула во время разрушительного наводнения летом 2013 года. Из-за проливных дождей вода в нескольких реках региона стремительно поднялась, затопив десятки домов. Все произошло настолько быстро, что многие люди не успели эвакуироваться и оказались пленниками стихии. Пенсионерка Роза Евдокимова пыталась спасти свои пожитки и вбежала в свой дом, который за считанные минуты по крышу накрыла вода. Мимо на резиновой лодке проплывали спасатели. Несмотря на стремительный рост уровня воды и отсутствие специальных средств, мужчины ринулись на спасение женщины и смогли перетащить ее в лодку. Отметим, что во время разгула стихии спасателям было не до съемок видео. Образ разрушительного наводнения собран из нескольких съемок очевидцев, смонтированных встык со съемкой его последствий. Параллельный монтаж конструирует образ опасной стихии, с которой шутки плохи. Визуально образ героя-спасателя не создается, это связано с отсутствием видеоматериала, посвященного непосредственно спасению. Образ героя конструируется с помощью закадрового текста и синхронов. Благодарная пенсионерка называет своих спасителей «моими героями». В закадровом тексте автор использует эмоционально сильные конструкции: «без них Роза Евдокимова сгинула бы в водном потоке», «оказалась на волосок от смерти». Именно закадровый текст возводит деятельность спасателей в разряд подвига во имя спасения человеческой жизни.

В этом же выпуске телепрограммы авторы рассказали и про неравнодушных очевидцев пожара в Челябинске, чьи слаженные действия помогли спасти человеку жизнь. Во время возгорания квартиры на последнем этаже жилого дома заложником огня стал местный житель. В попытке спастись несчастный залез на подоконник. В это время мимо дома на машине проезжал очевидец. Увидев пожар, он остановился и вызвал пожарных. Камера его видерегистратора оказалась направлена на эпицентр событий и сняла все происходящее. После, как свидетельствуют эти кадры, очевидец нашел плед и собрал группу помощников. Они растянули полотно, на которое спрыгнул мужчина из горящей квартиры. Кадры с регистратора авторы использовали для иллюстрации рассказа. При этом момент прыжка с высоты рефреном смонтировали несколько раз. Так создается напряженная ситуация и подчеркивается драматичность происходящего. А после синхрона очевидца-спасателя режиссер поставил длинный крупный план лица, который не перекрыл закадровым текстом. Ранее в фильме не было пробелов в звуковом ряде. Эта пауза акцентирует внимание на конкретном человеке, который не растерялся и помог спасти жизнь. Наконец, эта мысль не раз подтверждается в закадровом тексте: очевидца-спасателя несколько раз назвали «героем».

О героях-спасателях рассказывает и фильм Евгения Голынкина «Кто поможет спасателям» (2013 г.). Смонтированный из десятка оперативных видео с различных спасательных операций, он драматургически выстроен на основании большого интервью сотрудника отряда «Центроспас» Николая Никитенко. Он рассказывает про будни тех, кто ежедневно спасает людей. Ни слова не сказав о своем героизме, он создал образ бесстрашного человека, единственная цель в жизни у которого – это помочь ближнему своему. Видеоряд фильма вторичен по отношению к синхрону и иллюстрирует не конкретные примеры из жизни конкретного спасателя, а рабочие будни спасателей вообще. Особую выразительность видеоряду придает звук. Самые пронзительные моменты из жизни спасателей показаны под лиричную музыку, что только усиливает сопереживание зрителя. Но не смотря на убедительно созданный образ героя, он все же не сделан объемным – режиссера не интересует личность спасателя вне контекста его профессии. И это открывает колоссальную пропасть между рядовым зрителем и героем-спасателем: между ними нет ничего общего.

Гораздо объемнее и убедительнее выглядят образы героев в фильме Юлии Киселевой «Про клятву Гиппократа» (2013 г.). Фильм рассказывает про выпускника столичной медицинской академии, который вернулся в родной поселок и возглавил местную станцию скорой помощи. Образ провинциальной глуши создается с помощью продолжительных крупных планов, задающих неспешный ритм повествования. Вместе с тем режиссер выбирает крупные планы, фокусирующие внимание зрителя на трещинах в каждом строении, на ямах в каждой дороге. На фоне беспросветной разрухи молодой доктор, променявший столичную карьеру на бесперспективную должность выглядит чудаком. Такими же странными людьми выглядят и его коллеги – сотрудники станции. В синхронах они постоянно говорят о том, что едва сводят концы с концами и мечтают уехать работать в столицу, но их удерживает мысль о важности работы и заботе о местных жителях. Важно отметить, что режиссер снимала фильм с использование метода длительного наблюдения. Несколько недель она провела вместе с докторами, присутствуя и на их выездах, и на ночных посиделках во время дежурств, и во время скучной бумажной работы. И все они, забыв про карьерные перспективы, променяв счастливую семейную жизнь на бесконечные дежурства и дополнительную работу, ежедневно лечат пациентов. Так создается убедительный образ людей, готовых посвятить жизнь, и даже пожертвовать ею, ради спасения других.

### 3.2 Герой-первооткрыватель

Тип героя-первооткрывателя – люди мечты, идеи, работающие для развития знаний, устремленные в будущее. Одержимые идеей, они посвящают себя делам, далеким жизни обывателей, они существуют в иных сферах - космонавты, летчики-испытатели, ученые-океанологи, люди науки. Авторы документального фильма «Вера, надежда, любовь Елены Серовой», вышедшего в эфир телеканала «Россия 1» в 2014 г., несколько месяцев наблюдали за подготовкой второй в России женщины-космонавта перед ее полетом в космос. Столь длительный период съемок позволил запечатлеть героиню не только во время напряженной работы, изнуряющих тренировок, но и дома, в редкие минуты общения с семьей. Значительная часть фильма отведена под интервью с Еленой Серовой. Вместе с тем, авторы общались и с ее супругом, и с дочкой, и с коллегами. Так создан объемный образ женщины-космонавта, которая отдает себя миру науки, при этом не забывая заботиться о своей семье – пусть и в редкие минуты выходных. Пронзительные истории из жизни женщины, супруги и матери параллельным монтажом пересекаются с рассказом о ее самоотверженном труде, многодневных марш-бросках в нечеловеческих условиях. Так сорокаминутный фильм выходит за рамки рассказа о конкретной женщине и ее успехах и предлагает зрителю поразмышлять над глобальными вопросами. Авторов интересует и роль женщины в мире науки вообще, и балансировка на грани общественного долга и личного счастья. На уровне закадрового текста создается образ героини, которая превозмогает все тяготы ради своей социально значимой работы. Подбирая изобразительный ряд, режиссер использует продолжительные крупные планы Елены в эпизодах, которые рассказывают про непростые ситуации в работе, когда она принимала сложные решения.

О героической научной деятельности рассказывает и монтажный документальный фильм «Десант в Антарктиде» (Первый канал, 2006 г. Реж. Александр Кочетков). Отец режиссера в составе первой советской Арктической экспедиции в 1956 году побывал на самом южном континенте Земли. Тогда лично Никита Сергеевич Хрущев принял решение включить в состав группы ученых кинооператора и на пленку зафиксировать уникальной историческое событие – экспедицию на Антарктиду. Снятые Кочетковым пленки были смонтированы в десятки фильмов. Один из них сделал его сын, Александр Кочетков. Используя архивные видеоматериалы отца, фотографии, выдержки из дневниковых записей покорителей вечной мерзлоты, а так же интервью с героями через десятки лет после их подвига, Кочетков-младший создал удивительную по своей пронзительности историю о покорителях зимнего царства. Научно-популярный фильм, рассказывающий об особенностях того трудного похода, звучит очень по- личному трогательно, прерываясь на очень интимные, семейные подробности из жизни жителей арктической станции. Один из первых кадров уникален в своей неповторимости и жесток в констатации смерти: трактор с полярником провалился под лед. Этот по-репортерски «удачный» кадр кроит ткань реальности фильма на новые категории о добре и зле. После в закадровом тексте Кочетков-младший рассказывает про будни ученых-полярников, про их взаимовыручку и помощь, про ссоры и предательства. Редкие фрагменты фильма даны лайфами с аутентичным интершумом. Оно и понятно, в условиях вечного льда и сногсшибательного ветра автор кинохроники заботился в большей степени не о звуке, а о картинке. Но фильм от этого нисколько не пострадал. Закадровый текст соткан из личных воспоминаний полярников. Их Кочетков-младший собрал из личных бесед (часть их показана в кино) и дневниковых записок ученых. Отметим, что все драматические конфликты режиссер мастерски проиллюстрировал. Собирая подходящие по смыслу кадры кинохроники, смонтированные с видовыми кадрами, он гениально рассказал это историю так, будто много лет назад его отец, автор этих кадров, снимал вовсе не документальное кино, а самое настоящее игровое. Во многом эта достоверность обязана рассказам самих полярников, их интервью представлены в фильме. Эти монологи превращают кино в увлекательную историю, превращают ее в невероятный по своей аутентичности документ.

Фильм заканчивается на негативной ноте. Рассказ про противоборство человека и стихии, закончившееся победой людей, сменяется грустным повествованием о равнодушии. Хрущев, отправивший полярников в путешествие с туманными перспективами, к моменту их возвращения страстно любил космос. И полярники, покорившие Антарктиду, остались практически без наград. Автор рассказал, что их подвиг, по сути, не заметили ни официальные власти, ни простые люди. В те времена все грезили космосом и Гагариным. Корабль «Объ», доставивший людей на край земли, списали на металлолом. Полярников позабыли. Но режиссер упорно утверждает, что подвиг настоящего героя не нуждается в поощрении, он создается от чистого сердца и с благими намерениями. И добавляет – такие герои актуальны и важны во все времена.

О непризнанном ученом, научные открытия которого вскоре могут в корне изменить представления человечества о работе мозга, рассказывает документальный фильм «Фундаменталист» (реж. Евгений Григорьев, 2003 год). Лента повествует об обычной петербургской коммуналке, в одной из комнат которой молодой ученый-биолог проводит сложнейшие эксперименты и изучает человеческий геном. Несмотря на кустарные условия труда, он уже добился значительных результатов, признанных международным научным сообществом. Перспективного биолога зовут на работу в крупнейшие зарубежные научные центры, но он принципиально отказывается и выживает в России на нищенскую зарплату. Все это зритель узнает из рассказа самого ученого: режиссер провел с ним значительное время, снимая на пленку каждый шаг и в лоб задавая неудобные вопросы. Смонтировав цельный рассказ из фрагментов интервью, снятых в разное время, Евгений Григорьев создал исповедальный монолог. В нем повествование о собственно научной деятельности молодого ученого прерывается его размышлениями на тему любви и смысла жизни. При этом драматургический конфликт разворачивается из противостояния личности и окружающей среды. Мир, по мнению режиссера, не готов принять чудаковатого ученого, который отказывается от славы и денег ради сомнительной перспективы. Визуальный ряд создает образ обветшалой, потрескавшейся среды – этому способствуют крупные планы трещин в стенах и сломанные элементы декора квартиры. Рассказ ученого прерывается лайфами из жизни коммуналки: за эпизодом, рассказывающем про суть научных экспериментов, встык следует фрагмент с откровенно-бытовым подтекстом. Так подчеркивается несоответствие человека и окружающей среды. По мнению режиссера, аскетизм и упорство молодого ученого – это хоть и отчасти чудачество, но все же поступок сильного человека, которого можно считать героем своего времени.

### 3.3 Герой по обстоятельствам

 Героизм не всегда связан с подвигом во имя спасения человечества. Бывает и так, что героизм проявляется в борьбе человека с обстоятельствами, в его мужестве, стойкости и упорстве. Об этом, например, фильм петербургского режиссера Анны Белянкиной «Ника» (2010 г.). Лента рассказывает про жизнь девушки-инвалида Вероники Скугиной и ее удивительную стойкость. В автокатастрофе Вероника потеряла ноги, в страшной аварии погиб ее отец. Чтобы продолжить учебы, ей пришлось уехать от мамы в интернат для детей-инвалидов. Позже она стала актрисой и снялась в фильме Анны Меликян «Русалка». Но вместе со славой пришли и неприятности. В эфире программы «Большая стирка» Веронику обвинили в соучастии продажи девушек-инвалидов в зарубежные страны. После этого в ее родном провинциальном городе началась настоящая травля, а немногочисленные друзья отвернулись. Обо всех жизненных неурядицах она рассказывает сама, фильм построен на основании этого повествования от первого лица. Визуальный ряд дополняет слова Вероники. Принцип ассоциативного монтажа создает эмоционально сильный образ. Так, рассказ про глухоту общества к проблемам инвалидов-колясочников проиллюстрирован крупными планами ног множества людей в метро. Так режиссер делает акцент на то, что здоровому человеку практически невозможно понять потребности человека с физическими отклонениями, ведь даже простой выход из дома для инвалида сопряжен с колоссальными сложностями. Рассказ Вероники про программу «Большая стирка» проиллюстрирован нарезкой выпусков этой программы, однако все они показаны в черно-белом цвете. Это подчеркивает мысли героини фильма о том, что журналистов не интересует внутренний мир героев и все обстоятельства событий, о которых они рассказывают. В погоне за рейтингом они спешат маркировать реальность на хорошее и плохое, тем самым ломая жизнь людей. Наконец, рассказ про самые сложные моменты жизни Вероники смонтирован под лиричную музыку, что заставляет переживать вместе с ней. Вместе с тем, драматургически фильм выстроен таким образом, что череда жизненных кризисов сменяется белой полосой. Вероника встречает любимого человека, начинает профессионально заниматься кино. И после всех перипетий и череды предательств она не утратила веры в людей и позитивного настроя. Это подчеркивается в синхронах героини. При этом именно во время рассказа про счастливые перемены режиссер впервые за весь фильм показывает Веронику не в четырех стенах ее дома, а на улице и на учебе. Так создан образ стойкого и сильного человека, который своим упорством смог преодолеть барьеры. За образом Вероники просматривается образ героя, который готов бороться за свое счастье и не прекращает верить людям.

О борьбе человека с внутренними обстоятельствами рассказывает и фильм Елены Погребижской «Продавец крови» (2007 г.). Это фильм о писателе Игоре Алексееве, который смертельно болен раком и понимает, что доживает последние дни. Он ежедневно ведет блог, в котором честно и смело рассказывает про свои мысли, чувства и про свою боль. Погребижская долгое время снимала жизнь Алексеева и вела с ним беседы о его жизни на грани смерти. Метод длительного наблюдения позволяет выделить из потока однообразной жизни тяжелобольного человека пронзительные моменты, создающие образ сильного человека. Вот Игорь, почувствовав легкое улучшение, решил вернуться в спортивный зал и попробовать сделать простейшее упражнение, после которого начали кровить и нестерпимо болеть послеоперационные швы. Вот строго и немного удивленно отвечает на вопрос о самоубийстве. Весь фильм снят репортажной камерой, начисто лишающей изображение телевизионного глянца. Она позволят зрителю проникнуть в жизнь другого человека, а честный и открытый закадровый текст акцентирует внимание на тех моментах, которые обычно в фильмах про инвалидах и тяжело больных людях стыдливо игнорируются. Так, например, Погребижская в лоб спросила Игоря, а затем и его супругу про их сексуальную жизнь. Но этот натурализм не выглядит пошлостью. Он создает цельный образ живого, настоящего человека, смертельная болезнь которого не сломила и не заставила усомниться в ценности жизни. И героизм стойкого человека в том, что его честный разговор с читателями в блоге и со зрителями в фильме позволил им по-другому взглянуть на собственную жизни и по-новому оценить ее.

Но преодоление препятствия совсем не обязательно должно быть связано с инвалидностью или тяжелой болезнью. Порой нечеловеческие усилия человек предпринимает для достижения высот спортивной карьеры, и этот трудный путь мы считаем борьбой с внутренними обстоятельствами – усталостью, бессилием и потерей веры. Этому посвящен фильм «Трудно стать богом», снятый в 2006 году режиссером Сергеем Босенко. Документальный фильм рассказывает про невероятно сложный и местами опасный путь профессионального спортсмена, про его умение отказаться от всех благ окружающей жизни ради победы. В фильме с помощью параллельного монтажа рассказываются две истории – шестикратного чемпиона мира по спортивной гимнастике Алексея Немова и юного гимнаста из Владимира Юрия Рязанова. По мнению режиссера, Немов уже прошел точку невозврата и теперь у него нет пути назад, а впереди – только усиление нагрузки и новые рекорды. Снимая тренировку за тренировкой, Сергей Босенко показывает Немова только в контексте его спортивной деятельности в стенах тренажерного зала. Молодой же спортсмен успевает и жить, и думать не только о спортивных успехах. Но, по мнению режиссера, совсем скоро ему придется определиться и выбрать между реальной жизнью и спортом высоких достижений. И подвиг вырисовывается в ежедневном выматывающем труде на фоне отказа от прелестей жизни обычного человека.

### 3.4 Герой обыденной жизни

Рассматривая выше позитивные социальные типажи, на которые обращают внимание режиссеры документального кино, мы фиксировали обязательное присутствие компонента борьбы, преодоления внутренних или внешних препятствий, служения обществу. Так, в портрете человека проглядываются героические черты, выводящие документальное кино в ранг современного героического эпоса. Такие фильмы способны воспитывать в человеке позитивные качества – смелость, стремление к самосовершенствованию, отвагу, сострадание. Но, как показало наше исследование, современные зрители документального кино устали от образа сверхчеловека на экране и не признают его образцом для подражания. Для них знаковым другим, образом, позволяющим идентифицировать себя с группой и преодолеть кризис идентичности, является рядовой гражданин с обычным спектором бытовых проблем. Именно его жизнь близка и понятна рядовому зрителю.

О том, что истинным героем своего времени сейчас является обычный человек, говорят многие документалисты. Об этом в одном из интервью сказал режиссер и сценарист М.Угаров: «Сегодняшний герой — совсем не герой. Кажется, если взять камеру и снимать оленевода, то фильм получится. Это же так интересно — оленевод! Человек из толпы, самый обычный, самый тривиальный, но и у него есть свои трагедия, драма и комедия. У нас в школе такие персонажи попадают в раздел «Скучные люди». Сегодня таких мы видим и в политике. Ведущие политические силы — это не лидеры партий, а люди из толпы, которые были на «Оккупае». Эти люди и двигают процесс»[[146]](#footnote-146). Об этом же рассуждает председатель жюри фестиваля документального кино «Россия» Кирилл Разлогов: «Герой нашего времени должен быть человечным. Он должен обладать какими-то человеческими характеристиками, человеческими понятиями. Есть такое деление на правовое общество и неправовое общество, общество, живущее по закону, и общество, живущее по понятиям. В исторической перспективе отдается предпочтение обществу, живущему по закону, а вот в искусстве должно отдаваться предпочтение обществу, живущему по понятиям, то есть по представлениям человека. И поэтому правда искусства не всегда совпадает с правдой юридической. Это особого типа правда, особого типа проникновение в реальность и если мы говорим о героях любого времени, это люди, которые наиболее ярко проявили в себе особенности эпохи. Есть классическая фраза известного психиатра: «где сказано, что люди, которые наиболее остро чувствуют особенности эпохи, являются столь же ценными в биологическом смысле?». Они могут быть вполне людьми больными, ущербными, более того, могут быть наркоманами, алкоголиками и при этом чувствовать особенности нашего времени более остро, нежели люди, которые не обладают тлетворными привычками. Именно такие наркоманы и алкоголики болезненно переживают то, с чем свыкся обычный человек»[[147]](#footnote-147).

На роль позитивного социального героя нашего времени претендует, по нашему мнению, дядя Вова из одноименного фильма Ксении Елян, снятого в 2013 году. Этот документальный фильм рассказывает про простого русского мужика, который пьет, ругается с женой, снова пьет и ходит в церковь. Но при этом по исключительной душевной доброте дядя Вова каждую неделю дает импровизированные концерты в детском онкологическом центре. Он совершенно бесплатно поет и играет для малышей и их родителей, в роли доброго волшебника пытаясь отвлечь их от страшного недуга. А после идет в кабак или под вымышленным предлогом сбегает от жены, чтобы вернуться домой в алкогольном беспамятстве. При этом кажется, что он сам и не видит разницы между этими двумя делами – для Дяди Вовы доброта является настолько естественным качеством личности, что он не в силах осознать весь героизм своего поступка. Снимая кино методом привычной камеры с использование приема длительного наблюдения, Ксения Елян проводила дни и ночи со своим героем. Она фактически жила у него дома, снимая его пьяные ночные ссоры с супругой и ранние походы в церковь. И это сверхпристальное внимание уверяет зрителя, что отказ дяди Вовы считать себя героем есть не характерное для таких случаев кокетство, а истинное убеждение.

Другим примером героя нашего времени может служить жительница природного заповедника Коса Обиточная на берегу Азовского моря Ольга. Она стала главной героиней фильма «Маячница», снятого Кириллом и Ксенией Сахарновой в 2013 году. Целое лето съемочная группа провела в сельской глуши, наблюдая за стойкой женщиной, в одиночку ведущей хозяйство и каждую ночь включающей маяк, предупреждающий проходящие мимо суда об опасности скалистого берега. С обескураживающей открытостью и искренностью женщина рассказывает свою судьбу: 17 лет назад она влюбилась в смотрителя маяка и променяла шумную столичную жизнь в Киеве на отдаленный прибрежный поселок. Недавно ее супруг умер, и женщине пришлось не только справляться с деревенским хозяйством в одиночку, но и взять профессию мужа. Несколько раз режиссер спрашивает у героини о том, почему она не бросит свою тяжелую работу и не переедет к своим детям в Киев. И с удивительной простотой Ольга объясняет, что она единственная не пьющая жительница поселка. А значит, только она способна вовремя включить маяк, без которого суда обречены на кораблекрушение. Но рассказ о своем предназначении абсолютно лишен пафоса или упования на собственную значимость. Она проста, честна и открыта. И, по нашему мнению, является примером героя нашего времени, понятного и нужного зрителю.

Некоторые режиссеры уверены, что герои нашего времени живут как раз в глубинке. По словам документалиста Андрея Титова, именно в провинции легко можно найти множество героев нашего времени: «Я с умилением смотрю на провинциальных чудиков, шукшинских героев. Я их обожаю. У меня есть четкое ощущение, что это – настоящая Россия. Наша страна чересчур огромна, чтобы держаться на 5-6 мегаполисах. Она держится именно на таких вот Волчансках, Бородулино каком-нибудь, деревнях Матка Ханты-Мансийского округа и Колбаса Новосибирской области. Я сам с Каменска-Уральского. Некоторые пытаются задвинуть свое провинциальное прошлое и всячески борются с ним, а я наоборот кичусь и горжусь этим. Если бы я родился в глухой берлоге, я б гордился еще больше»[[148]](#footnote-148).

Отметим, что примеры таких простых людей, героев своего времени не совсем характерны для телевизионной документалистики и чаще встречаются в авторском документальном кино, которое снимается редкими энтузиастами на собственные сбережения. Как говорят кинокритики, связано это с подчинением искусства жестоким законам рыночной экономики. Производство кино – это дорогостоящий процесс. И нередко режиссеры, желающие снять позитивное, доброе кино, заставляющее зрителя думать, размышлять, оценивать – иными словами, взрослеть и социализироваться, вынуждены ждать финансовой поддержки от фондов или государственных учреждений. И менеджерам этих организаций нужно доказывать свое право на существование и важность просветительской миссии документалистики. В таких условиях, как говорят эксперты, финансовая поддержка охотнее оказывается тем работам, которые с большей вероятностью принесут прибыль. В таких условиях режиссерам приходится делать ставку не на простых людей, а на звезд, которые как локомотив используют для привлечения зрительского внимания. О коммерциализации искусства в интервью «Аргументам и фактам» рассказал председатель жюри фестиваля документального кино «Россия» Кирилл Разлогов: «Сейчас, к сожалению, во многих местах пришли к власти люди, которых я называю «новыми варварами» – они вообще не понимают, чем управляют, и не знают, как это функционирует. Приходит, скажем, дама из минэкономики в министерство культуры и говорит: «если вы докажете, что это принесет прибыль, мы вам дадим деньги, а если нет, то средств вы не получите!». Она подходит к духовному производству как к производству сахара, кирпичей и так далее. Это она пришла из минэкономики, извне, так сказать! А сейчас в министерство культуры пришли работать люди, которые так искренне думают. С ними уже говорить довольно сложно. Министерство, которое, по идее, должно защищать интересы творчества, начинает подходить к этому вот с такими абсурдными мерками. Конечно, нелепые требования, которые выдвигаются, приводят к сокращению творческого потенциала разного рода культурных учреждений и так далее. Это непростительно и иногда

приводит к очень драматическим последствиям»[[149]](#footnote-149). Можно предположить, что сейчас люди в условиях кризиса идентичности хотят видеть на экране похожих на себя простых людей.Режиссеры-документалисты хотят искать занятные истории не среди пантеона звезд, а в обычных жителях России. Но законы рынка продвигают на экран либо суперзвезд, либо супергероев. На наш взгляд, попробовать изменить этот порочный круг может государственный заказ на конструирование позитивного героя нашего времени. Важно только, чтобы представления чиновников о достойном примере для подражания оказались не конъюнктурно обусловленными, а совпадающими по тональности с ожиданиями зрителей и профессионалов. Но такой сценарий, как показывает практика, возможен только в позитивном кино.

**Выводы по третьей главе.** Спектр социальных героев нашего времени в современной документалистики представляет собой группу людей, проявляющих уникальные качества в уникальных ситуациях. Это спасатели, космонавты, врачи. Это и те люди, чей героизм проявляется в упорном преодолении тяжелых обстоятельств. Образ героя соотносится с традиционной мифологической парадигмой сверхчеловека. Конечно, трансляция таких персонажей дает надежду считать, что зритель, привыкший к такие героям, во время тяжелых кризисных ситуаций будет морально готов проявить сильные качества и совершить подвиг. Однако человек обычный, рядовой член общества, на наш взгляд, не часто появляется в фокусе внимания документалистов. Но именно такой гуманистический типаж мог бы способствовать пониманию и формированию глубинной идентичности в период кризисных ситуаций.

**Заключение**

Каждому времени – свои герои. Трансформация понятия героического отчетливо заметна в исторической ретроспективе. В мифологии Древней Греции героями считали участников Олимпийских игр или защитников людей от произвола богов. Позже, в Средние века, с усилением роли церкви в социальной, политической и культурной сферах жизни общества героями стали считать подвижников или рыцарей – защитников государства и сюзерена. Мыслители эпохи Возрождения связывали героическое со стремлением человека к возвышающей его над миром божественной истине. Новое время принципиально изменило этот конструкт: в этот период героическое связывали с возможностью человека трансформировать окружающую реальность. Позже понятие героического было связано с ролью личности в истории. Г. В. Ф. Гегель отмечал неразрывную связь героя со служением государству. По мнению Т. Карлейля, такое служение невозможно без божественного провидения. Позже социологи и философы стали трактовать героя как лидера, ведущего народные массы в светлое будущее. К. Маркс отметил, что герой-лидер реализует чаяние народа. Последователи Маркса исключили из концепта героического фактор внутреннего индивидуального стремления преобразовывать действительность. Но и на этом, как показало наше исследование, трансформация образа героя не остановилась. Он изменялся на протяжении всего развития человеческой цивилизации и был неразрывно связан с конкретной политической, экономической и культурной ситуацией определенного периода. При этом исследователи сходятся во мнении, что феномен героизма, с одной стороны, фиксировал реально существующие общественные процессы, а с другой – формировался искусственно в интересах властных структур.

Активное и целенаправленное формирование образа героя, который посвящает себя служению обществу, отодвигая на второй план личные интересы, началось в 20 в. Это время многие исследователи называют эпохой «маленького человека», типичного носителя массового сознания. Он сравнивает себя с неким значимым другим – героем, и так идентифицирует себя с миром и усваивает ценности и нормы социума, становясь полноправным его членом. Мифологема героического дает надежду на преодоление любых препятствий, а сам герой становится образцом для поведения. Для 20 века характерно динамичное появление новых героев. Так, велась работа по героизации политического лидера, а после, с началом Великой Отечественной войны, началась работа по конструированию образа героя-защитника родины. После окончания военных действий в разрушенной и обескровленной стране появилась потребность в восстановлении хозяйства. Началась идеологическая работа по воспитанию человека труда. Получается, что образ героя постоянно призывался на службу государственной идеологии. Регулярное обращение к этому концепту девальвировало исторически обусловленный высокий смысл героического действия, связанного со служением личности всему обществу.

Отметим, что ведущую роль в конструировании образа героя исследователи отводят средствам массовой коммуникации, при этом отмечая огромный потенциал документального кинематографа. Именно экранный образ в современном обществе видеократии приобретает значимый авторитет, а документалистика, работая с узнаваемыми образами, создает мифологизированный образ реальности. В советские годы документалистика была призвана создавать позитивные образы героев своего времени. Так, в 50-ее годы на экране уделяли особое внимание людям труда, чьи подвиги в производстве считали героическими. В 60-е, в период оттепели, в фокусе внимания документалистов оказались рядовые члены общества. Но уже в 70-е годы документалисты вновь стали обращаться к образам героев труда. Перестройка впустила в пространство экранного документа людей деятельных, не боящихся постоять за свое право изменять окружающую действительность. Но с развалом СССР документальное кино утратило свою дидактическую функцию. Получив свободу в выборе героев, режиссеры стали обращать внимание на ранее табуированные темы социальных низов общества. В 21 в. маргинальная тема перестала доминировать в документальном кино, и в некоторых документальных фильмах произошел возврат к отображению позитивных социальных героев.

Вместе с тем исследователи фиксируют кризис идентичности в современном российском обществе. Он связан с утратой связи между индивидом и обществом, а так же с потерей нравственных ориентиров – героев. Знаковые образцы для подражания советской эпохи подверглись дегероизации или же просто утратили свой смысл, а новые образцы современной эпохи еще не сформированы. В силу своего значимого влияния на массовое сознание документалистика, как нам представляется, способна помочь в преодолении кризиса идентичности и помочь в формировании героя нашего времени. Как показало наше исследование, у зрителей современного документального кино существует запрос на позитивных социальных героев, которых они бы хотели видеть на экране. При этом большая часть зрителей чувствует разрыв между современным позитивным героем документального экрана и их собственным представлением о героическом. Это во многом связано с коммерциализацией современного кино- и телепроизводства. Как отмечают сами создатели документального кино, сейчас принципиальные решения принимают продюсеры, то есть менеджеры, заинтересованные в получении выгоды от каждого конкретного экранного продукта. Этим объясняется интерес документалистов к биографическим фильмам про звезд, к скандальной и маргинальной тематике. Однако есть и позитивные герои. В их тиражировании, как нам кажется, сокрыт огромный потенциал для преодоления кризиса идентичности.

Один из позитивных социальных героев в современной документалистике – это герой-защитник. К этому типу мы относим людей, которые своей жизнью рискуют ради спасения других. Это, например, врачи и спасатели. Второй позитивный герой – это герой-первооткрыватель. К этому типу мы относим людей, добывающих знания, полезные всему обществу. Это космонавты, ученые-биологи и так далее. Третий позитивный герой – борец с обстоятельствами, но внутренними. Его героизм проявляется в силе, упорстве и жизнелюбии. К такому типу героев мы относим, например, инвалидов, которые не позволяют физическим отличиям от других людей делать их жизнь беспросветной и лишенной смысла. Наконец, есть еще один тип героя, в котором сокрыт, по нашему мнению, огромный нравственный потенциал. Это героизм простого человека, рядового члена общества, честного и простого. Именно этого образа, как показало наше исследование, не хватает современной документалистике. Отметим, что об этом не раз говорили и эксперты, и исследователи: «если документальное кино поддержит человека созидающего, если покажет практические и положительные результаты честной, профессиональной, оцененной по заслугам работы, если подчеркнет высокий нравственный императив личности, если заявит примером красивый человеческий и гражданский поступок, вот это и будет его социотворческий вклад в строительство будущего. И да будут такими все наши мифы и наши герои. От них отрекаться, право, не стоит»[[150]](#footnote-150).

В результате исследования были выделены ряд типажей – героев современной документалистики, которые могут соотноситься с идеей преодоления кризиса идентичности. Конструирование образа современного героя преимущественно происходит в традиционной мифологической парадигме героя-человека особенного, сверхчеловека, существующего в особых сферах и обстоятельствах. Такие типажи, конструируя образ героического, безусловно оказывают воздействие на формирование моральных качеств и норм поведения людей в особых, экстремальных условиях. Однако на обочине внимания остается человек в его обыденной жизни, которая требует от него героизма незаметного, ежедневного. Именно такой гуманистический типаж мог бы способствовать пониманию и формированию глубинной идентичности в период кризисных ситуаций.

### Библиография:

**Антоян Ю. М.** Исследование Апокалипсиса [Текст] **/** Ю. М. Антоян**. –** М. : Логос, 2005. – 270 с.

**Агафонова Н. А.** Общая теория кино и основы анализа фильма [Текст] / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.

**Базен А.** Что такое кино: сборник статей [Текст]. – М.: Искусство, 1972. – 384 с.

**Барт Р.** Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. [Текст] / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989—616 с.

**Барт Р.** Проблема значения в кино [Текст] // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры /Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.:Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 365 с.

**Белл Д.** Грядущее постиндустриальное общество: Опыт социального прогнозирования [Текст] / Пер. с англ., под ред. В. Л. Иноземцева. – М.: Academia, 1999. – 956 с.

**Беляев И. К.** Спектакль документов: откровения телевидения [Текст] / И. К. Беляев. – М.: Гелеос, 2005. – 352 с.

1. **Белопольская В.** Добровольная смерть автора [Текст] // «Октябрь», №2. 2008.

**Бергер П.**, **Лукман Т.** Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания [Текст] / Пер. с англ. Е. Д. Руткевич. – М.: Медиум, 1995. – 323 с.

**Березин В.** **М.** Теоретико-методологический анализ телевизионной коммуникации: сущность, структура [Текст] / дис. на соисканеи ученой степени доктора филологических наук / В. М. Березин. - М. – 2003.

**Бирлайн Дж. Ф.** Параллельная мифология [Текст] / Пер. с англ. А. Блейз. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1997. – 336 с.

**Блумер, Г.** Коллективное поведение / Пер. Д. Водотынского // Американская социологическая мысль: Тексты [Текст] / Сост. Е. И. Кравченко; под В. И. Добренькова. — М.: Изд-во МГУ, 1994. – 313 с.

 **Бодрийяр Ж.** Система вещей [Текст] / Пер. с фр. М. М. Федоровой. – М.: РУДОМИНО, 2001. – 226 с.

 **Бруно Дж.** О героическом энтузиазме [Текст] / Пер. с итал. Я. Емельянова (прозаический текст), Ю. Верховского и А. Эфроса (стихотворения). – М.: Госхудлит, 1953. – 194 с.

**Бурдах К.** Реформация. Ренессанс. Гуманизм. [Текст] / Пер. с нем. М. И. Левина. - М.: РОССПЭН, 2004. – 205 с.

**Булгаков С. Н.** Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) [Текст] / С. Н. Булгаков. - Новосибирск, изд-во Наука, 1991. –199 с.

**Бурдье П.** О телевидении и журналистике. [Текст] / М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002. – 90 с.

**Вико Дж**. Основание новой науки об общей природе наций [Текст] / Перевод и комментарии А. А. Губера. Под общей редакцией М. А. Лифшица / Дж. Вико – Л.: Художественная литература, 1940. – 619 с.

**Гегель Г. Ф. В.** Закономерности исторического развития, роль личности в истории [Текст] // Антология мировой философии: В 4 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1971. – 524 с.

**Гегель Г. В. Ф.** Лекции по эстетике [Текст] // Г.В.Ф. Гегель Собр. соч. В 12 т. Т. 1. - М., 1938. 328 с.

**Гесиод**: Труды и дни [Текст] // Античная литература. Греция. Антология в 2-х частях / Сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. В 2 ч. Ч. 1. – М., 1989. 417 с.

**Джулай Л. Н.** Документальный иллюзион [Текст] / Л. Н. Джулай. - М.: Материк, 2005. – 240 с.

**Дондурей Д.** Кому выгодна безнадега? // Знание – сила. Сентябрь, 1997 г.

**Дробашенко С. В.** Феномен достоверности [Текст] / С. В. Дробашенко.М.: Искусство, 1972. – 183 с.

**Жижек С.** Возвышенный объект идеологии [Текст] / Пер. с англ. Владислава Софронова. М.: Художественный журнал, 1999. — 238 с.

**Замостьянов А. А.** Герой русской поэзии 18 века: истоки образа [Текст] // Три века русской литературы. М.: Изд-во МГУ, 2003. – 156 с.

**Зиновьев А. А.** Идеология партии будущего [Текст] / А. А. Зиновьев. М.: Алгоритм, 2003. – 174 с.

Офицерский корпус Русской Армии: опыт самопознания [Текст] / Сост.: А. И. Каменев, И. В. Домнин, Ю. Т. Белов, А. Е. Савинкин, ред. А. Е. Савинкин. — М.: Военный университет: Русский путь, 2000. — (Российский военный сборник. Вып. 17). — 639 с.

**Кастельс М.** Информационная эпоха: экономика, общество и культура [Текст] / Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана. – М.: Изд-во Гос. ун-т. Высш. шк. экономики. – 606с.

**Кара-Мурза С. Г.** Манипуляция сознанием [Текст] / С. Г. Кара-Мурза. – М.: Эксмо, 2007. – 864 с.

**Кардини Ф.** Истоки средневекового рыцарства [Текст] / Пер. с ит./ Вступ. ст. В. И. Уколовой. Общ. ред. В. И. Уколовой и Л. А. Котельниковой. – М.: Прогресс, 1987. – 384 с.

**Карлейль Т.** Люди и герои [Текст] // Антология мировой философии. В 4 т. Т. 3. М., 1971. – 318 с.

**Карлейль Т.** Герои, почитание героев и героическое в истории [Текст] // Теперь и прежде. М., 1994. – 458 с.

Кинематограф. М.: Госиздат, 1919. – 89 с.

**Клейн Л. С.** Бесплотные герои. Происхождение образов «Илиады» [Текст] / Л. С. Клейн. – СПб.: Фарн, 1992. – 149 с.

**Козлов Л.** Проблема понимания экранного языка [Текст] // Что такое язык кино? М.: Искусство, 1989. – 350 с.

**Князева М.** Черная культура. Светлый человек [Текст] / М. Князева. - М.: Норма, 1999. 114 с.

**Кон И. С.** Открытие «Я» / И. С. Кон. М.: Прогресс, 1978. 225 с.

**Кривенко Б. В.** О знаковой природе документального кино [Текст] / Б. В. Кривенко // Вестник Московского университета. Сер. 10. Журналистики. – 1995. - №5. 96 с.

**Кривощекова Г. А.** Герои и героизм в культурно-историческом бытии народов Европы и России [Текст] / Г. А. Кривощекова. Дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Тюмень, 2003.

**Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я.** Телевизионная журналистика [Текст] / Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. - М.: Высшая школа, 2002. - 304 с .

**Кузин В. И.** Психологическая культура журналиста: Учеб. пособие [Текст] / В. И. Кузин. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004.

Культурология: учебник для вузов [Текст] / под ред. Ю.Н. Солонина, М.С. Кагана. – М.: Издательство Юрайт, 2013

**Кэмпбелл Дж.** Тысячеликий герой [Текст] / Дж. Кэмпбелл. – М.: Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997. – 384 с.

**Лавринюк С. Н.** Героическое в искусстве социалистического реализма [Текст] / Н. С. Лавринюк. – М. : Знание, 1981. – 63 с.

**Лебедев Н.** Кинохроника и научно-учебное кино в период развернутого наступления социализма (30-40 гг) [Текст] //Учебные записки ВГИК. М., 1959.

**Лосев А. Ф.** История античной эстетики) [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: Высшая школа, 1963.

**Лошманова М. А.** Концепт героя в историко-философском процессе [Текст] / дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук / М. А. Лошманова . - Саратов, 2006.

**Лотман Ю. М.** Об искусстве [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – 399 с.

**Манскова Е.** Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики [Текст] // Медиаскоп, №4, 2009.

**Манскова Е. А.** Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности [Текст] / Е.А. Манскова.Дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Екатеринбург, 2011.

**Мамардашвили М. К.** Одиночество – моя профессия. Конгениальность мысли [Текст] / О философе Мерабе Мамардашвили. М., 1999.

**Маркс К.** Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта [Текст] // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. в 50 т. М., 1957. Т. 8.

**Мельник Г. С., Тепляшина А. Н.** Актуальные проблемы современности и журналистика [Текст] / Г. С. Мельник, А. Н. Тепляшина. – СПб.: Изд-во Михайлова, 2005.

**Михайловский Н. К**. Герой и толпа [Текст] / Н. К. Михайловский.- В 2-х томах. Т. 1. - СПб, 1988.

Мифы народов мира. [Текст] / В 2 т. Т.1. М., 1987.

**Микоша В.** Годы и страны: научно-популярная литература [Текст] / В. Микоша. – М.: Искусство, 1967. – 567 с.

**Муратов С.А.** Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов. (Серия «Телевизионный мастер-класс») [Текст] / С. А. Муратов. - М.: Аспект Пресс, 2004. 430 с.

1. **Муратов С. А.** Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики [Текст] / С. А. Муратов. Дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. – М., 1990.

**Ницше Ф.** Так говорил Заратустра [Текст] / Ф. Ницше. - Соч. в 2 т. Т.1. - М, 1997. 201 с.

**Новикова А. А.** Телевидение и театр: пересечение закономерностей [Текст] / А. А. Новикова. – М.: Алетейя, 2008. – 208 с.

**Новикова А. А.** Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности [Текст] / А. А. Новикова. – М.: Эдиториал, 2008. – 176 с.

**Новикова А. А.** Экранная интерпретация реальности средствами телевидения [Текст] / Новикова А. А. Дис. на соискание ученое степени доктора культурологи. – М., 2011 г.

О дальнейшем развитии советского телевидения. Постановление ЦК КПСС от 29 января 1960 г. [Текст] // КПСС о средствах массовой информации. М., 1979

Об эстетическом своеобразии видеофильма [Текст] // сборник Документальный видеофильм: этап становления. М., 1982.

Платон. Кратил [Текст] / Перевод Т.Васильевой / Платон // Собрание сочинений в 4 т.: Т.1. - М.: Мысль, 1990. – 440 с.

**Плеханов Г. В.** К вопросу о личности в истории [Текст] // Г. В. Плеханов Избр. философ. проя-я в 5 т. М., 1956. Т. 2.

**Познин В. Ф.** Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. Учебное пособие [Текст] / В. Ф. Познин. – СПб, 2015.

**Прожико Г. С.** Концепция реальности в экранном документе [Текст] / Г. С. Прожико. - М.: ВГИК, 2004. – 454 с.

**Пронина Е. Е.** Психология журналистского творчества (2-е издание) [Текст] / Е. Е. Пронина. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. – 320 с.

**Пудовкин В.** Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1. [Текст] / В. Пудовкин. - М.: Искусство, 1974. 409 с.

**Розенталь А.** Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес [Текст] / А. Розенталь. – М.: Триумф, 2000. – 352 с.

**Руа Ж. Ж.** История рыцарства [Текст] / Пер. с фр. Г. Веселкова. – М.: Эксмо, 2007. – 448 с.

**Сакулин П. Н.** Социологический метод в литературоведении [Текст] / П. Н. Сакулин. – М.: Мир, 1925. – 240 с.

сборник Самое важное из искусств: Ленин о кино [Текст] / М.: Искусство, 1973. – 243 с.

**Саппак В. С.** Телевидение и мы [Текст] / В. С. Саппак. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 168 с.

**Смирнов С. Ю.** Трансформации образа героя в сознании российского обществ [Текст] / С. Ю Смирнов Дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук. – М., 2011.

**Суравнева И. М.** Героизм как социальный феномен [Текст] / И. М Суравнева. Дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Тверь, 2006.

**Стефаненко Т. Г.** Социальная и этническая идентичность // Идентичность [Текст] / Сост. Л. Б. Шнейдер. М.; Воронеж, 2003.

**Тарасов К.** Насилие в фильме и предрасположенность юных зрителей к его моделированию в жизни [Текст] // Кино: реалии и вызовы глобализации. Под ред. М.И. Жабского М., 2002.

**Тоффлер Э.** Третья волна [Текст] / Пер с англ. С. Барабоанов. - М.: АСТ, 2004. – 345 с.

Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. М., 2014.

**Туркина В. Г.** Мифологема героя и массовое сознание [Текст] / В. Г. Туркина. Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Саратов, 2001.

**Флад Кр**. Политический миф. Теоретическое исследование [Текст] / Пер. с англ. А. Георгиева. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 264 с.

**Фрейд З.** Будущее одной иллюзии // Сумерки богов [Текст] / Пер с нем. В. В. Бибихина. – М.: Политиздат, 1990. – 338 с.

**Фрейд З.** Массовая психология и анализ человеческого «Я» [Текст] // «Я» и «Оно». Тбилиси, 1991.

**Хейзинга Й.** Героизм // в тени завтрашнего дня [Текст] / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. - М.: Прогресс, 2004. – 453 с.

**Цуладзе А.** Политические манипуляции [Текст] / А. Цуладзе. –М.: Книжный дом "Университет", 1999. — 144 с.

**Шестаков В. П.** Категория героизма в истории этики: к критике буржуазного понимания героизма [Текст] //Вестник истории мировой культуры. 1960, № 2. С. 29

**Шеллинг Ф.** Введение в философию мифологии [Текст] // Сочинения в 2 т.2. М., 1989.

**Шестерина А. М.** Психология журналистики: учебное пособие [Текст] / А.М. Шестерина.— Воронеж: Фак. журналистики ВГУ, 2011 — Ч.1. - 190 с

**Шталь И. В.** Художественный мир гомеровского эпоса [Текст] / И. В. Шталь М.: Наука, 1983.

**Шуб Э.** Крупным планом [Текст] / Э Шуб. - М.: Москва, 1959. – 316 с.

**Элиаде М.** Космос и история [Текст] / М. Элиаде. - М., 1987. - 387 с.

**Эльяшевич А.** Один для всех и свой у каждого. Раздумья о положительном герое [Текст] // Ради жизни на земле: Литературно-критический сборник / Сост. В. Лавров и А. Пикач. Л., 1986.

**Эко У.** Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / Пер. с итал. - СПб.: Симпозиум, 2004. – 543 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ [Текст] / – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

**Юнг К. Г.** Подход к бессознательному [Текст] // Человек и его символы. СПб, 1996.

**Юрков А. А.** Этика журналистского творчества / А. А. Юрков. – СПб.: Роза мира, 2003. –142 с.

Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение в истории. М., 1994.

**Периодические издания**

Интерес к документальному кино возникает там, где есть необходимость осмысления жизни // «Время новостей», №126 от 19 июля 2007

1. Руководитель службы документальных фильмов телеканала «Россия» Сергей Алексеев: «История простого человека зрителю не интересна» // «Известия» от 28 ноября 2007

Лженаука – путь в Средневековье // Бюллетень №2 «В защиту науки». М., 2006. С. 32

Луи, Шепилов, Михоэлс... // «Российская газета» от 18 июня 2009

1. Кто есть кто // «Российская газета». №5009 (185) от 1 октября 2009 г
2. Лошак А. Быть подгузником // «Эсквайр», №8 (14). 2006 г.

Кривенко Б.В. О знаковой природе документального кино // «Вестник Московского университета», №5, 1995. С. 11

Товстоногов Г. билет в 10-ый ряд // «Телевидение и радиовещание», №9. С. 11. 1973 г.

Тарковский А.А. Запечатленное время // «Вопросы киноискусства». М., 1967. С. 87

 В поисках доверия: неигровое кино и телевидение // «Искусство кино» №8, 2005 г.

 В.Манский Предложат стать кардиналом – откажусь // «Искусство кино», №10. 2008 г.

 Афанасьева Е. Конец документалки? // «Ежедневный журнал» (от 30.12.2005).

 Караваев А. Облик времени // «Правда», 23 августа 1972 г

 Сенявская Е. С. Героические символы: реальность и мифология войны // «Отечественная история» – 1995. №5 С. 30

 Федотова Н. Н. Кризис идентичности в условиях глобализации // «Человек», №6 , 2003 г.

**Электронные ресурсы:**

Документальное кино: второе пришествие. URL: http://vertov.ru/news/7/index.html

1. Качкаева А. Телевидение трэша // Эфир радио «Свобода», программа «Смотрим телевизор» от 19 декабря 2005 URL: http://www.svoboda.org/author/92.html

Ханютин А. Эфир радио «Свобода», программа «Час прессы: смотрим телевизор» от 10 декабря 2007 года. URL: http://www.svoboda.org/content/transcript/378767.html

В Иркутске снято продолжение известного фильма "Клетка". Электронный ресурс. URL: <http://www.aids.ru/news/2008/02/29-7714.htm>

Интервью с Виктором Лисаковичем. Электронный ресурс. URL:http://mmj.ru/index.php?id=164&article=645

1. Шергова. К.А. Взаимосвязь жанра и формата современной телевизионной документалистики. Вестник электронных и печатных СМИ. URL:<http://www.ipk.ru/index.php?id=2235>
2. Интервью с М. Угаровым <http://cdkino.ru/blog/41/>
3. Киновед Кирилл Разлогов: «Герой нашего времени должен быть человеком!». URL:<http://www.ural.aif.ru/culture/person/1354544>
4. Андрей Титов: Идеальный герой документального кино – слепоглухонемой манси, рисующий носом. URL: <http://apelcin.ru/interviews/25153-andrej-titov-idealnyj-geroj-dokumentalnogo-kino-slepogluxonemoj-mansi-risuyushhij-nosom.html>

Лесная Л. В., Соловьева С. С. Информационное поле и менталитет горожанина как предметная область социологического исследования // Глобализация и социальные изменения: материалы научной конференции. М., 2006. URL: http://lib.socio.msu.rU/l/library

Снегирева М.В. Дегероизация – инструмент разрушения национального самосознания россиян. URL: http://www.prosvetcentr.ru/Ask\_to/article/articl.php?id\_site=1&id\_article=128&id\_page=30

### Собственные интервью:

### Интервью со старшим продюсером отдела специальных проектов телеканала НТВ Ксенией Владимировой.

### Интервью с продюсером документального проекта «Правда жизни» (Пятый канал) Надеждой Рыбкиной.

### Фильмография:

1. «Стратегия Победы» (1994 г., реж. В. Викторов)
2. «Чистосердечное признание» (1996–2013 гг., реж. Н. Николаев)
3. «Чрезвычайное происшествие. Расследование» (1996 г. – по н. в., реж. Н. Николаев)
4. «Документальный детектив», (1997–2005 гг., реж. В. Микеладзе; 1999–2001 гг., реж. В. Удовыдченков; 2000–2003 гг., реж. О. Федосеева; 2003–2005 гг., реж. А. Дутов)
5. «Три дня и больше никогда» (1998 г., реж. А. Гутман)
6. «Исторические хроники» (2003–2013 гг., реж. Н. Сванидзе)
7. «Мамочки» (2001 г., реж. А. Расторгуев)
8. «Особо опасен» (2004–2009 гг., реж. Д. Докучаев)
9. «Гении и злодеи» (2004–2013 гг., реж. Л. Николаев)
10. «Золотая VIP молодежь» (2004 г., реж. Б. Корчевников)
11. «Великая тайна воды» (2006 г., реж. А. Попова)
12. «Жар нежных. Дикий, дикий пляж» (2007 г., реж. П. Костомаров)
13. «Продавец крови» (2007 г., реж. Е. Погребижская)
14. «Тимур и его команда» (2007 г., реж. А. Каминский)
15. «Спасатели» (2008 г., реж. Р. Грук, Е. Голованов)
16. «Светлана» (2008 г., реж. И. Гедрович)
17. «Девственность» (2008 г., реж. В. Манский)
18. «Суд присяжных» (2008 г. – по н. в., реж. А. Табачников, К. Мурашов, М. Колоколова, М. Байтман, С. Гриф, А. Халилуллин)
19. «Я — Вольф Мессинг» (2009 г., реж. Н. Викторов)
20. «Тухачевский. Заговор маршала» (2009 г., реж. А. Волин)
21. «Земля обетованная от Иосифа Сталина» (2009 г., реж. А. Волин)
22. «Бойня майора Евсюкова» (2009 г., реж. И. Белов)
23. «Мать и мачеха» (2010 г., реж. А. Куницын)
24. «Реальные пацаны» (2011 г., реж. А. Лошак)
25. «Кто поможет спасателям» (2013 г., реж. Е. Голынкин)
26. «Мама, я убью тебя» (2013 г., реж. Е. Погребижская)
27. «Дело в кепке» (2010 г.)
28. «Конкурентки Пугачевой. Битвы за трон королевы» (2009 г.)
29. «Мать» (2007 г., реж. Павел Костомаров)
30. «Срок» (2013., реж. Павел Костомаров)
31. документальный цикл «Один день. Новая версия» (с 1999 г.)
32. «Про клятву Гиппократа» (2013 г., реж. Ю. Киселева)).
33. «Вера, надежда, любовь Елены Серовой» (2014 г.)
34. «Десант в Антарктиде» (2006 г., реж. А. Кочетков).
35. «Фундаменталист» (2003 г., реж. Е. Григорьев).
36. «Ника» (2010 г., реж. А. Белянкина)).
37. «Трудно стать богом» (2006 г., реж С Босенко).
38. «Дядя Вова» (2013 г., реж. К. Елян).
39. «Маячница» (2013 г., реж. Кирилл и Ксения Сахарнова).
40. «Любовь Орлова. Шипы и Розы» (2015 г., реж С. Кожевников)
41. «Есенин» (2005 г., реж Е. Тютин)
42. «Рождество. Великий Пост. Пасха» (Первый канал),
43. «Полицаи» (2014 г.)
44. «Протоколы войны» (НТВ),
45. «Обыкновенное чудо академика Зильбера» (2015 г, реж. Н. Яркова)
46. «Цвет нации» (2014 г., Л. Парфенов)
47. «Битва за нашу Советскую Украину» (1943 г., реж А. Довженко)
48. «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953 г., реж. Р. Кармен)
49. «Первая весна» (1954 г., реж. А. Медведкин и И. Посельский)
50. «Счастье трудных дорог», (1955 г., реж. Р. Григорьев)
51. «Мы были на целине» (1956 г., реж. В. Трошкин)
52. «Катюша» (1964 г., реж. В. Лисакович)
53. «Старик и земля» (1965г., реж. Р. Верба)
54. «Маринино житье» (1966 г., реж. Л. Квинихидзе)
55. «Там, за горами, горизонт» (1966 г., реж. И. Герштейн)
56. «Нурулла Базетов» (1966 г., реж. В. Ротенберг)
57. «Лейтенант Шмидт. Документы, письма, воспоминания» (1968 г., реж. Леонид Кристи)
58. «Архангельский мужик» (1986 г., реж. М. Голдовская)
59. «Старше на десять минут». (1978 г., реж Герц Франк)

### Приложение 1: анкета для опроса

* 1. Какие качества личности вы считаете позитивными и достойными подражания?
	2. Кто из реальных исторических персон является для вас настоящим героем?
	3. Кто из персонажей фольклора, книг или фильмов является для вас настоящим героем?
	4. Отражают ли современные документальные фильмы ваше представление о настоящем герое?
	5. Хотите ли вы равняться и быть похожим на героев современных документальных фильмов?
	6. Должны ли журналисты и документалисты напоминать в своих работах о героях прошлого?
1. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 159 [↑](#footnote-ref-1)
2. Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. М., 2014. С. 84 [↑](#footnote-ref-2)
3. Мифы народов мира. Т.1. М., 1987. С. 294 [↑](#footnote-ref-3)
4. Клейн Л. С. Бесплотные герои. Происхождение образов «Илиады». СПб, 1992. С. 25 [↑](#footnote-ref-4)
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. М, 1963. С. 538 [↑](#footnote-ref-5)
6. Гесиод: Труды и дни // Античная литература Греции. Антология в 2-х частях. М, 1989. Ч. 1. С. 63 [↑](#footnote-ref-6)
7. Платон. Кратил //Платон. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1990. Т. 1. С. 631 [↑](#footnote-ref-7)
8. Лосев А.Ф. История античной эстетики. М, 1963. С. 539 [↑](#footnote-ref-8)
9. Лошманова М.А. Концепт героя в историко-философском процессе. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Саратов, 2006. С. 35 [↑](#footnote-ref-9)
10. Мамардашвили М. К. Одиночество – моя профессия. Конгениальность мысли. О философе Мерабе Мамардашвили. М., 1999. С. 60 [↑](#footnote-ref-10)
11. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. - М., 1987. С. 231-232 [↑](#footnote-ref-11)
12. Руа Ж. Ж. История рыцарства. - М.,1990. С. 27 [↑](#footnote-ref-12)
13. Кривощекова Г. А. Герои и героизм в культурно-историческом бытии народов Европы и России. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук Тюмень, 2003 г. С. 134 [↑](#footnote-ref-13)
14. Сакулин П. Н. «Социологический метод в литературоведении». М., 1925. С. 87 [↑](#footnote-ref-14)
15. Бруно. Дж. О героическом энтузиазме. М., 1953. С. 68 [↑](#footnote-ref-15)
16. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм. - М., 2004. С. 103 [↑](#footnote-ref-16)
17. Вико. Дж. Основания новой науки об общей природе наций. М., 1940. С.32 [↑](#footnote-ref-17)
18. Вико. Дж Указ соч. С 307 [↑](#footnote-ref-18)
19. Гегель Г. В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Собр. соч. М., 1938. т. 12. кН. 1. с. 189 [↑](#footnote-ref-19)
20. Гегель Г. Ф. В. Закономерности исторического развития, роль личности в истории // Антология мировой философии: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 361. [↑](#footnote-ref-20)
21. Карлейль Т. Люди и герои // Антология мировой философии. В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 658 [↑](#footnote-ref-21)
22. Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории // Теперь и прежде. М., 1994. С. 6 [↑](#footnote-ref-22)
23. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч. в 2 т. Мю, 1997. Т. 2. С. 10 [↑](#footnote-ref-23)
24. Хейзинга Й. Героизм // в тени завтрашнего дня. М., 2004. С. 453 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ницше Ф. Указ. соч. С. 79 [↑](#footnote-ref-25)
26. См. Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991 [↑](#footnote-ref-26)
27. Юнг К. Г. Подход к бессознательному // Человек и его символы. СПб, 1996. С. 90 [↑](#footnote-ref-27)
28. Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. М., 1990. С. 97 [↑](#footnote-ref-28)
29. Михайловский Н. К. Герой и толпа. В 2-х томах. Т. 1. СПб, 1988. С. 9. [↑](#footnote-ref-29)
30. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество (из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Христианский социализм: споры о судьбах России. Новосибирск, 1991. С. 155 [↑](#footnote-ref-30)
31. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. в 50 т. М, 1957. Т. 8. с. 120 [↑](#footnote-ref-31)
32. Плеханов Г. В. К вопросу о личности в истории // Плеханов Г. В. Избр. философ. проя-я в 5 т. М, 1956. Т. 2. С. 333 [↑](#footnote-ref-32)
33. Шестаков В. П. Категория героизма в истории этики: к критике буржуазного понимания героизма //Вестник истории мировой культуры. 1960, № 2. С. 29 [↑](#footnote-ref-33)
34. Лавринюк С. Н. Героическое в искусстве социалистического реализма. М., 1981. С. 15 [↑](#footnote-ref-34)
35. Суравнева И.М. Героизм как социальный феномен. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук Тверь, 2006 г. С. 82 [↑](#footnote-ref-35)
36. Флад Кр. Политический миф. Теоретическое исследование. М., 2004. С. 14 [↑](#footnote-ref-36)
37. Туркина В. Г. Мифологема героя и массовое сознание. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук Саратов, 2001 г. С. 4 [↑](#footnote-ref-37)
38. Блумер Г. Коллективное поведение // Психология масс. Саратов, 2001. С. 178 [↑](#footnote-ref-38)
39. Смирнов С.Ю. Трансформации образа героя в сознании российского обществ. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук М., 2011 г. С. 22 [↑](#footnote-ref-39)
40. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение в истории. М., 1994. С. 228 [↑](#footnote-ref-40)
41. Туркина В. Г Указ. соч. стр. 18 [↑](#footnote-ref-41)
42. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии // Сочинения в 2 Т. М., 1989. Т. 2. с. 212 [↑](#footnote-ref-42)
43. Цит. по Шталь И.В. Художественный мир гомеровского эпоса. М., 1983. Стр. 18 [↑](#footnote-ref-43)
44. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 37 [↑](#footnote-ref-44)
45. Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Поэтика. Семиотика. М., 1984. С. 80 [↑](#footnote-ref-45)
46. Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 2001. С. 137 [↑](#footnote-ref-46)
47. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М, 1997. С. 13 [↑](#footnote-ref-47)
48. Антоян Ю. М. Исследование Апокалипсиса. М., 2005. С. 14 [↑](#footnote-ref-48)
49. Сенявская Е. С. Героические символы: реальность и мифология войны // Отечественная история – 1995. №5 С. 30) [↑](#footnote-ref-49)
50. Офицерский корпус Русской Армии: опыт самопознания. Сост.: А. И. Каменев, И. В. Домнин, Ю. Т. Белов, А. Е. Савинкин, М., 2000. С. 589) [↑](#footnote-ref-50)
51. Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 135 [↑](#footnote-ref-51)
52. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. М., 2004. С 453. [↑](#footnote-ref-52)
53. Снегирева М.В. Дегероизация – инструмент разрушения национального самосознания россиян. Электронный ресурс. http://www.prosvetcentr.ru/Ask\_to/article/articl.php?id\_site=1&id\_article=128&id\_page=30 [↑](#footnote-ref-53)
54. Цуладзе А. М.Политические манипуляции. М. : 1999. С. 58. [↑](#footnote-ref-54)
55. Мельник Г. С., Тепляшина А.Н. Актуальные проблемы современности и журналистика. Спб, 2005. С. 22 [↑](#footnote-ref-55)
56. Цит. по. Замостьянов А.А. Герой русской поэзии 18 века: истоки образа // Три века русской литературы. М., 2003. С. 110 [↑](#footnote-ref-56)
57. Зиновьев А.А. Идеология партии будущего. М., 2003. С. 43 [↑](#footnote-ref-57)
58. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. М, 2007. С. 318 [↑](#footnote-ref-58)
59. Лесная Л. В., Соловьева С. С. Информационное поле и менталитет горожанина как предметная область социологического исследования // Глобализация и социальные изменения: материалы научной конференции. М., 2006. Электронный ресурс. http://lib.socio.msu.rU/l/library [↑](#footnote-ref-59)
60. Смирнов С.Ю. Указ. соч. С. 12 [↑](#footnote-ref-60)
61. сборник Самое важное из искусств: Ленин о кино. М., 1963. С. 94 [↑](#footnote-ref-61)
62. Кинематограф. М., Госиздат, 1919. С. 89 [↑](#footnote-ref-62)
63. там же. с 93 [↑](#footnote-ref-63)
64. Козлов Л. Проблема понимания экранного языка // Что такое язык кино? М., 1989. С. 68 [↑](#footnote-ref-64)
65. Цит. по Лебедев Н. Кинохроника и научно-учебное кино в период развернутого наступления социализма (30-40 гг) //Учебные записки ВГИК. М., 1959. с 248 [↑](#footnote-ref-65)
66. Шуб Э. Крупным планом. М., 1959. с 64 [↑](#footnote-ref-66)
67. Микоша В. Годы и страны. М., 1965. С.301 [↑](#footnote-ref-67)
68. Князева М. Черная культура. Светлый человек. М. : Норма, 1999. С. 9. [↑](#footnote-ref-68)
69. Прожико Г. С. Указ. соч. С. 242 [↑](#footnote-ref-69)
70. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион. М., 2005. С. 100 [↑](#footnote-ref-70)
71. О дальнейшем развитии советского телевидения. Постановление ЦК КПСС от 29 января 1960 г. // КПСС о средствах массовой информации. М., 1979 [↑](#footnote-ref-71)
72. см. Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика. М., 2002. [↑](#footnote-ref-72)
73. Прожико Г.С. указ соч. С 262. [↑](#footnote-ref-73)
74. Караваев А. Облик времени // Правда, 23 августа 1972 г. [↑](#footnote-ref-74)
75. Муратов С.А. Пристрастная камера. М., 2004. С. 102 [↑](#footnote-ref-75)
76. Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1990. С. 196 [↑](#footnote-ref-76)
77. Прожико Г.С. указ соч. с. 364 [↑](#footnote-ref-77)
78. Джулай Л. указ. соч. С 183 [↑](#footnote-ref-78)
79. Дондурей Д. Кому выгодна безнадега? // Знание – сила. Сентябрь, 1997 г. С. 54 [↑](#footnote-ref-79)
80. Джулай Л. указ соч. С. 223 [↑](#footnote-ref-80)
81. Прожико Г.С. указ соч. С. 397 [↑](#footnote-ref-81)
82. Утрата нравственных ценностей беспокоит россиян больше, чем будущее детей. Электронный ресурс. http://zdravkom.ru/news/lenta\_970/index.html [↑](#footnote-ref-82)
83. Кузин В. И. Психологическая культура журналиста: Учеб. пособие. СПб., 2004. С. 127. [↑](#footnote-ref-83)
84. См.: Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // «Я» и «Оно». Тбилиси, 1991. [↑](#footnote-ref-84)
85. Культурология. Учебник для вузов. Под редакцией Солонина Ю.Н., Кагана М.С. М., 2013. С. 92 [↑](#footnote-ref-85)
86. Эриксон Э. Г Идентичность: юность и кризис. М., 1996 [↑](#footnote-ref-86)
87. Кон И. С. Открытие «Я». М., 1978.С. 15 [↑](#footnote-ref-87)
88. Кузин В. И. Указ. соч.. С. 126. [↑](#footnote-ref-88)
89. Шестерина А. М. Психология журналистики. Воронеж, 2011. С. 23 [↑](#footnote-ref-89)
90. Стефаненко Т. Г. Социальная и этническая идентичность // Идентичность / Сост. Л. Б. Шнейдер. М.; Воронеж, 2003. С. 196. [↑](#footnote-ref-90)
91. Федотова Н. Н. Кризис идентичности в условиях глобализации // Человек, №6 , 2003 г. [↑](#footnote-ref-91)
92. Культурология. Учебник для вузов. С. 100 [↑](#footnote-ref-92)
93. Тарасов К. Насилие в фильме и предрасположенность юных зрителей к его моделированию в жизни // Кино: реалии и вызовы глобализации. Под ред. Жабского М.И. М., 2002. С 148 [↑](#footnote-ref-93)
94. Пронина Е. Е. Психология журналистского творчества. М., 2003. С. 25 [↑](#footnote-ref-94)
95. Эльяшевич А. Один для всех и свой у каждого. Раздумья о положительном герое // Ради жизни на земле: Литературно-критический сборник / Сост. В. Лавров и А. Пикач. Л., 1986. С. 306–307. [↑](#footnote-ref-95)
96. Юрков А. А. Этика журналистского творчества. СПб., 2003. С 52 [↑](#footnote-ref-96)
97. Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. М., 2014. С. 82 [↑](#footnote-ref-97)
98. «Парламентская газета», №213 от 19 декабря 2006 [↑](#footnote-ref-98)
99. Документальное кино: второе пришествие. Электронный ресурс. http://vertov.ru/news/7/index.html [↑](#footnote-ref-99)
100. Новикова А. А. Экранная интерпретация реальности средствами телевидения. Диссертация на соискание ученое степени доктора культурологи. М., 2011 г. [↑](#footnote-ref-100)
101. http://vertov.ru/news/385/ [↑](#footnote-ref-101)
102. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. Учебное пособие. СПб. 2014 г. C. 25 [↑](#footnote-ref-102)
103. Белопольская В. Добровольная смерть автора. Октябрь, №2. 2008 г. [↑](#footnote-ref-103)
104. Интерес к документальному кино возникает там, где есть необходимость осмысления жизни // «Время новостей», №126 от 19 июля 2007 [↑](#footnote-ref-104)
105. Саппак В.С. Телевидение и мы. С. 162 [↑](#footnote-ref-105)
106. Муратов. Указ соч. с. 201 [↑](#footnote-ref-106)
107. Руководитель службы документальных фильмов телеканала «Россия» Сергей Алексеев: «История простого человека зрителю не интересна» // «Известия» от 28 ноября 2007 [↑](#footnote-ref-107)
108. Лженаука – путь в Средневековье // Бюллетень №2 «В защиту науки». М., 2006. С. 32 [↑](#footnote-ref-108)
109. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2000. С. 78 [↑](#footnote-ref-109)
110. Луи, Шепилов, Михоэлс... // «Российская газета» от 18 июня 2009 [↑](#footnote-ref-110)
111. Кто есть кто // Российская газета. №5009 (185) от 1 октября 2009 г. [↑](#footnote-ref-111)
112. Об эстетическом своеобразии видеофильма // сборник Документальный видеофильм: этап становления. М., 1982. С. 43 [↑](#footnote-ref-112)
113. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 105 [↑](#footnote-ref-113)
114. Тоффлер Э. Третья волна. М., 2004. С. 277 [↑](#footnote-ref-114)
115. Бурдье П. О телевидении и журналистике. М., 2002. С. 16 [↑](#footnote-ref-115)
116. Качкаева А. Телевидение трэша // Эфир радио «Свобода», программа «Смотрим телевизор» от 19 декабря 2005 [↑](#footnote-ref-116)
117. Манскова Е. Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики // Медиаскоп, №4, 2009. [↑](#footnote-ref-117)
118. Ханютин А. Эфир радио «Свобода», программа «Час прессы: смотрим телевизор» от 10 декабря 2007 года. [↑](#footnote-ref-118)
119. Лошак А. Быть подгузником // Эсквайр, №8 (14). 2006 г. [↑](#footnote-ref-119)
120. См. Муратов С. Пристрастная камера [↑](#footnote-ref-120)
121. Беляев И.К. Спектакль документов: откровения телевидения. М., 2005. С. 101 [↑](#footnote-ref-121)
122. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 291 [↑](#footnote-ref-122)
123. Кривенко Б.В. О знаковой природе документального кино //»Вестник Московского университета, №5, 1995. С. 11 [↑](#footnote-ref-123)
124. В Иркутске снято продолжение известного фильма "Клетка". Электронный ресурс. http://www.aids.ru/news/2008/02/29-7714.htm [↑](#footnote-ref-124)
125. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб, 2004. С. 138 [↑](#footnote-ref-125)
126. Лотман Ю. М. Указ соч. С. 321 [↑](#footnote-ref-126)
127. Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 1. М., 1974. С. 169 [↑](#footnote-ref-127)
128. Познин В.Ф. указ соч. [↑](#footnote-ref-128)
129. Товстоногов Г. билет в 10-ый ряд // Телевидение и радиовещание, №9. С. 11. 1973 г. [↑](#footnote-ref-129)
130. Новикова А.А. Телевидение и театр: пересечение закономерностей. М., 2004. С. 134 [↑](#footnote-ref-130)
131. Новикова А.А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М., 2013. С. 23 [↑](#footnote-ref-131)
132. Тоффлер Э. Указ. соч. C. 277 [↑](#footnote-ref-132)
133. Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Екатеринбург, 2011. С. 107 [↑](#footnote-ref-133)
134. Тарковский А.А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. М., 1967. С. 87 [↑](#footnote-ref-134)
135. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008. С. 16 [↑](#footnote-ref-135)
136. Манскова Е.А. Указ соч. с. 120 [↑](#footnote-ref-136)
137. В поисках доверия: неигровое кино и телевидение // Искусство кино №8, 2005 г. [↑](#footnote-ref-137)
138. Интервью с Виктором Лисаковичем. Электронный ресурс. http://mmj.ru/index.php?id=164&article=645 [↑](#footnote-ref-138)
139. http://www.5-tv.ru/programs/broadcast/502466/ [↑](#footnote-ref-139)
140. В.Манский Предложат стать кардиналом – откажусь //Искусство кино, №10. 2008 г. [↑](#footnote-ref-140)
141. Афанасьева Е. Конец документалки? // Ежедневный журнал (от 30.12.2005). [↑](#footnote-ref-141)
142. Шергова. К.А. Взаимосвязь жанра и формата современной телевизионной документалистики. Вестник электронных и печатных СМИ. Элекстронный ресурс <http://www.ipk.ru/index.php?id=2235> [↑](#footnote-ref-142)
143. http://www.5-tv.ru/news/45204/ [↑](#footnote-ref-143)
144. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. М.,1972. С. 166 [↑](#footnote-ref-144)
145. Прожико Г.С. Указ.соч. с 433. [↑](#footnote-ref-145)
146. Интервью с М. Угаровым. Электронный ресурс. <http://cdkino.ru/blog/41/> [↑](#footnote-ref-146)
147. Киновед Кирилл Разлогов: «Герой нашего времени должен быть человеком!». Электронный ресурс. <http://www.ural.aif.ru/culture/person/1354544> [↑](#footnote-ref-147)
148. Андрей Титов: Идеальный герой документального кино – слепоглухонемой манси, рисующий носом. Электронный ресурс. <http://apelcin.ru/interviews/25153-andrej-titov-idealnyj-geroj-dokumentalnogo-kino-slepogluxonemoj-mansi-risuyushhij-nosom.html> [↑](#footnote-ref-148)
149. Киновед Кирилл Разлогов: «Герой нашего времени должен быть человеком!». Электронный ресурс. <http://www.ural.aif.ru/culture/person/1354544> [↑](#footnote-ref-149)
150. Джулай Л. Указ соч. С. 235 [↑](#footnote-ref-150)