

ISSN 2524-2369 (Print)
ISSN 2524-2377 (Online)

УДК 791.44

<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2018-63-4-482-489>

Поступила в редакцию 29.08.2017

Received 29.08.2017

Н. Г. Стежко

Институт журналистики Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Аннотация. Анализируется генезис телевизионной документальной драмы (далее – докудрама), ее двойственная природа, которая вызывает много споров у теоретиков кино. Рассматриваются ее онтологические характеристики, в частности, свойственная ей природа документального театра. Докудрама зародилась на стыке художественного и документального кино, когда режиссерами поднимались важные социальные или исторические вопросы, касающиеся событий, происходивших в государстве. Пробраз докудрамы появился задолго до изобретения телевидения и связан с первыми кинохрониками и фильмами Э. Кёртиса и Р. Флаэрти. Этот опыт получил большое развитие с появлением телевидения, для которого характерны сочетание камерности и интимности, акцент на крупные планы, возможность рассказывать истории, основанные на реальных событиях. Выделяется становление документальной драмы на BBC (Великобритания), которая проявила огромный интерес ко всем сферам жизни – от британской культуры и истории до социальных и политических тем. Прослеживаются популярность и востребованность докудрамы на современном этапе и приобретение ею устойчивых форм, что позволяет выделить ее в самостоятельный вид экранного искусства. Исследуются также становление и развитие докудрамы в Беларуси, которые в первую очередь связаны с именем режиссера Владимира Бокуна.

Ключевые слова: игровое, документальное кино, докудрама, экранное искусство, онтология кино

Для цитирования. Стежко, Н. Г. Возникновение и онтологические характеристики телевизионной документальной драмы / Н. Г. Стежко // Вес. Нац. акад. навук. Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2018. – Т. 63, № 4. – С. 482–489. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2018-63-4-482-489>

N. G. Stezhko

Institute of Journalism of the Belarusian State University, Minsk, Belarus

THE HISTORY OF TELEVISION DOCUMENTARY DRAMA GENESIS, ITS ONTOLOGICAL CHARACTERISTICS

Abstract. The article analyses the genesis of television documentary drama and its dual nature that causes much controversy among film theorists. The ontological characteristics of docudrama are considered, in particular its intrinsic connection with documentary theatre. Docudrama originated at the junction of feature films and documentary films at the time when directors raised important social and historical issues that occurred in the state. The docudrama prototype emerged long before the invention of television and is associated with the first newsreels and films of E. Curtis and R. Flaherty. This experiment had developed greatly with the advent of television, which is characterized by a combination of intimacy, focus on close-ups and the ability to tell stories based on real events. The article highlights the formation of documentary drama on BBC that explored all spheres of life with great interest - from British culture and history to social and political topics. The article traces the popularity and relevance of docudrama at the present stage and its settlement into a stable form. This allows to establish docudrama as an independent form of screen arts. The article studies also the formation and development of docudrama in Belarus that is first of all connected with the director Vladimir Bokun.

Keywords: feature films, documentary films, docudrama, screen art, ontology of cinema

For citation. Stezhko N. G. The history of television documentary drama genesis, its ontological characteristics. *Vestsi Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seryya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2018, vol. 63, no. 4, pp. 482–489 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2018-63-4-482-489>

Введение. Период конца XIX – первой половины XX в. внес значительные коррективы в классический набор искусств – литературу, живопись, театр, музыку, архитектуру. Появились новые виды техногенных искусств – фотография, радио, кинематограф, а затем и телевидение, которые позволяли документировать время. Телевидение прошло сложный этап в своем развитии. От простых передач, которые транслировались в прямом эфире, телевидение постепенно стало осваи-

вать такой вид искусства, как телекино. Изначально были документальные фильмы, затем художественные, снятые специально для телеэкрана. Впоследствии появляется документальная драма, или «докудрама», которая сегодня вызывает много споров среди исследователей. Ее двойственная природа – совмещение документального и художественного кино – приводит к тому, что многие не могут определить место докудрамы в единой экранной системе, в которую входят кино и телекино. Поэтому очень важно проследить генезис документальной драмы и ее природу.

Телевидение переняло от кино звукозапись и кинозапись, которые благодаря своей подлинности воздействовали на зрителя не менее, чем настоящее произведение искусства великого мастера. К таким характеристикам, несомненно, можно отнести процесс фиксации: «Сущность же самого процесса фиксации, о котором мы говорим в связи с кинематографом/фотографией, а также онтологически схожего с ним – процесса фиксации звука, заключается в том, что он позволяет получать такое же производное, которое будет в том или ином аспекте безусловно соответствовать фиксируемому. Например, доказуемо и бесспорно, что одним из таких аспектов в упомянутых процессах является локализованная аппаратом фиксации визуальная/аудиовизуальная/звуковая составляющая материальной части ситуационного континуума в момент фиксации» [1]. На кинохронику и звуковые архивы также в свое время обратили внимание театральные деятели. В искусстве наметился новый синтез разных видов. Онтологические характеристики документального кино стали проникать в театр. В итоге возникло новое направление в театральном искусстве, такое как «документальный театр».

Документальный театр. С. М. Болгова отмечает, что «понятие “документальный театр” возникло в 20-е гг. XX в. Его появление было связано с деятельностью Эрвина Пискатора» [2, с. 386]. Э. Пискатор – это известный немецкий театральный режиссер, теоретик театра, который одним из первых в Германии выдвинул идею политического театра. По заданию коммунистической партии Германии, членом которой он являлся с 1919 г., Пискатор поставил с актерами-любителями агитационный спектакль «Обозрение. Красный балаган». Вот как это описывает профессор В. А. Луков: «На сцене демонстрировались кинокадры, фотомонтажи, то прыгали акробаты, то сообщалась статистика (в виде проецирования таблиц). Был полностью задействован зрительный зал, который то пел хором, то свистел, то присоединялся к речевкам» [3]. Полученный опыт был закреплен Пискатором в спектакле «Несмотря ни на что» (1925 г.). Это было грандиозное агитобозрение, составленное из листовок, воззваний, газетных статей, фотографий, кадров из фильмов. Вымышленные события переплетались с подлинными, все это подкреплялось кинохроникой. Автор стремился запечатлеть революционные события, которые происходили в определенный исторический отрезок времени.

Документальный театр находится на стыке искусства и социальной жизни, поэтому своей главной целью он ставит донесение до зрителя основных социальных проблем, делая при этом ставку на подлинную информацию и акцентируя основное внимание на психологической составляющей конкретного события. Этот вид театра получил активное развитие в XX–XXI вв. Достаточно упомянуть такие имена, как Петер Вайс в Германии (пьеса «Дознание. Оратория в 11 песнях»), Анна Дивер Смит в Америке (пьеса «Пожары в зеркале»), Алвис Херманис в Латвии (спектакль «Долгая жизнь»), Василий Сигарев в России (пьеса «Яма»). В 2002 г. в России был основан ТЕАТР.doc под руководством Елены Греминой и Михаила Угарова, который полностью посвящен документальному направлению в театральном искусстве. Патрис Пави, создатель «Словаря театра», дал следующее определение этому явлению: «Театр, использующий в качестве текста только документы, первоисточники в соответствии с социально-политической программой драматурга» [4, с. 351].

В Беларуси это направление также получило свое развитие. В частности, Республиканский театр белорусской драматургии поставил спектакль «Мабыць». С вопросом: «Кто такие белорусы?» артисты театра обращались к различным людям на улицах белорусских городов. Эти же вопросы в виде анкеты задавались зрителям перед началом спектакля. Возникло «совместное современное исследование, осуществленное актерами, драматургом, режиссером, композитором в жанре документальной драмы. Окончательный текст принадлежит Дмитрию Богославскому» [5].

Истоки телевизионной докудрамы. Если рассматривать генезис телевизионной документальной драмы, то следует обратиться к моменту рождения кинематографа и искать истоки в творчестве Эдварда Кёртиса. Этот американский фотограф прославился своими работами о жизни североамериканских индейцев. Его фотографии стали настолько известными, что президент Теодор Рузвельт, увидев их, познакомил Кёртиса с финансистом Джоном Морганом, который в 1906 г. изъявил желание профинансировать мастера. В результате этого сотрудничества был выпущен альбом, состоящий из 20 томов фотографий, посвященных жизни индейцев в Америке, а сам Теодор Рузвельт написал предисловие к 1-му тому.

По мнению Зигфрида Кракауэра, фотография является предтечей кино: «Кино также приспособлено для запечатления и раскрытия физической реальности и поэтому можно сказать, что кино тяготеет к ней» [6, с. 54]. Несомненно, кино имеет те же онтологические характеристики, что и фотография: «Исторически сформировались альтернативные мнения по поводу возникновения теории фотографии. Ученые рассматривают две базисные точки зрения на природу изображения: документальную (репортажную) и художественную (картинную)» [7].

Э. Кёртис, хорошо изучив возможность фотографии запечатлеть событие «здесь и сейчас», в 1912 г. задумал снять документальный фильм о жизни индейцев племени «квакиутл». Жизнь индейцев начала XX в. уже претерпела значительные изменения благодаря прогрессу, но тем не менее многие традиции еще сохранились. Именно на них и хотел сделать акцент Э. Кёртис. Он намеревался показать жизнь индейцев в их традиционном укладе.

Фильм насыщен аутентичными сценами сватания, охоты, традиционных обрядов и танцев. Однако назвать его чисто документальным, снятым методом наблюдения нельзя, поскольку присутствует много постановочных сцен, разыгранных актерами-индейцами. Специально были куплены тотемные столбы, маски, одеяла. Все это записывалось в бухгалтерский журнал, там же было отмечено, что актеры получали деньги. Исходя из этого можно сделать вывод, что фильм «На земле боевых каное» снят в манере докудрамы – сочетании постановочных сцен и подлинно документального материала. По мнению Кёртиса, «в реальной жизни индейцев параллельно существуют и эмоции, помогающие реализовать все замыслы и придающие картине необходимую искреннюю заинтересованность. В связи с этим очень важно принимать в расчет мыслительные процессы индейца и [одновременно] запечатлеть его уникальный костюм... Во время подобных съёмок нужно тщательно передавать правдивый сюжет, церемония должна быть запечатлена верно и, что превыше всего, костюмы должны быть точными» [8].

Фильм представляет большую этнографическую ценность в связи с показом индейских артефактов. Со временем этот опыт был утерян. Многие вещи, которые присутствовали в фильме, впоследствии явились экспонатами антропологических музеев. Фильм был завершён летом 1914 г., а через несколько месяцев, в декабре, уже под коммерческим названием «На земле боевых каное» состоялась премьера в Нью-Йорке, а затем в Сиэтле. Фильм был хорошо принят критикой. Так, знаменитый поэт Вейчел Линдсей отметил, что фильм является высшим достижением искусства. Следует вспомнить, что фильм был снят еще очень примитивной кинокамерой и за восемь лет до создания фильма Роберта Флаэрти «Нанук с Севера», снятого в схожей манере и ставшего открытием в мире кинематографии XX в.

Р. Флаэрти в течение года наблюдал за жизнью эскимоса и его семьи на севере Канады. Жизнь этих людей – постоянная борьба за выживание, однако другой судьбы они не знают, поэтому счастливы. Их лица и поступки весьма притягательны. Флаэрти стремился не просто показать, как живут эскимосы, но и понять, как они видят окружающий мир. В отличие от Кёртиса, Флаэрти не стремился сделать этнографический фильм с танцами шаманов, свадебным ритуалом и т. д. Он создал портрет героя-охотника Нанука, который ответственен за свою семью, поскольку должен ее накормить и защитить от холода. Мы наблюдаем первые попытки рождения жанрового разнообразия в документальном кино. Простая история жизни человека и его семьи в тяжелейших природных условиях подкупает своей искренностью, поэтому зрители полюбили этот фильм.

Как пишет Е. Грачева, «в отличие от зрителей, критики одобрили картину совсем не сразу. Педанты немедленно начали упрекать Флаэрти в постановочности. Да, Нанук специально строил для съёмок иглу, специально подыскивал остров для охоты на моржей, жена по фильму была

не жена ему по жизни и т. д. Да, Флаэрти специально просил устроить для съемок охоту или погоню и репетировал с эскимосами те или иные сцены, соображая по ходу дела, где должна стоять камера» [9]. Сочетание документальности материала, в котором детально показана жизнь эскимосов – их быт, нравы, и постановочных моментов, иллюстрирующих эту жизнь, также позволяет говорить о том, что Флаэрти вслед за Кёртисом для большей убедительности и зрелищности использовал в документальном кино элементы игрового. Этот опыт получил большое развитие с появлением телевидения, для которого характерны сочетание камерности и интимности, акцент на крупные планы, возможность рассказывать истории, основанные на реальных событиях, при этом не тратить огромные деньги, которых требует игровое кино. С течением времени это привело к рождению и развитию телевизионной документальной драмы.

Следует упомянуть знаменитый американский проект «You are there» («Ты здесь»), который изначально появился на CBS Radio. Программы выходили в эфир с 7 июля 1947 г. по 19 марта 1950 г., всего их было создано 90. В 1953 г. «You are there» появился на телевидении и был в эфире до 1957 г. Каждая программа посвящалась определенному историческому событию, например, гибели теплохода «Титаник». Ведущий в студии новостей рассказывал о событии, далее следовала заставка «Ты здесь» и шла реконструкция события. В конце программы ведущий опять появлялся в студии.

Становление телевизионной докудраны. Особое внимание следует уделить становлению документальной драмы на BBC (Великобритания). Роберт Барр, в частности, стал работать в жанре «театрализованного документального фильма». В 1950 г. он создал шесть частей о борьбе Скотланд-Ярда с преступностью, например «Gold Thieves» («Похитители золота»), о реальной краже золотых слитков из лондонского аэропорта. Р. Барр создавал документальные формы, в которых диалоги, сцены и персонажи фиктивно выстроены, но вытекают из реальной жизни. В первой половине 60-х гг. XX в. с развитием телевизионной техники, а также с открытием 20 апреля 1964 г. телеканала BBC2, рассчитанного на более высокоинтеллектуальную публику, появляется огромный интерес ко всем сферам жизни – от английской культуры и истории до социальных и политических тем. Ключевыми именами в британской телевизионной драме становятся Джеймс Эллис Мак-Таггарт, Кенит Тродд, Кен Лоуч, Питер Уоткинс, Тони Гарнетт [10].

Большая роль в развитии докудраны принадлежит Питеру Уоткинсу. Как указывает К. Шергова, это «режиссер документального отдела на телеканале BBC в начале 1960-х гг. Большинство картин, созданных с его участием, были одновременно и документальными, и игровыми фильмами, которые иначе назывались «драмами, решенными в документальной технике». Это название обосновывалось тем, что чаще всего его фильмы посвящались событиям историческим или же возможным в ближайшем будущем, которые Уоткинс представлял так, как если бы современные репортеры берут интервью у их непосредственных участников» [11]. Первый фильм, решенный как докудраны, Питера Уоткинса «Каллоден» (Culloden) – это реконструкция событий 16 апреля 1746 г., когда в окрестностях Каллодена произошло сражение между войском претендента на английский престол Чарльза Эдварда Стюарта и войском герцога Камберленда.

Фильм Кена Лоуча «Кэти, вернись домой» (1966 г.) – это реальная жизнь лондонских рабочих. В центре – история Кэти Вард, семья которой оказалась на улице. Сочетание игры актеров и историй других героев – настоящих бродяг создает предельную точность и реализм: «Лоуч показывает семью Вард на всех этапах деградации, попутно проводя углубленную разведку общественного ландшафта тогдашней Британии, все еще не оправившейся от последствий послевоенного кризиса... За британским кинореализмом 1960–1970-х гг. закрепилось определение «драма кухонной раковины» (kitchen sink drama)» [12, с. 63]. Кен Лоуч расширил жанровые границы докудраны и показал, что не только историческая тематика, но и социальное направление, соответствующее веяниям времени, востребовано зрителем на телевидении.

К концу 1970 – началу 1980-х гг. телевизионная документальная драма заняла прочное место в эфире западных телеканалов, поскольку преподносила историю зрелищно и общедоступно. В России первым успешным опытом был совместный проект BBC (Великобритания), Первого канала (Россия), National Geographic Channel (США), NDR (Германия) – «Битва за космос» (2005 г.). Эта 4-серийная докудраны рассказывает о мечте человечества – полете в космос. Двое великих ученых – Сергей Королев (СССР) и Вернер фон Браун (США) – гений с нацистским прошлым –

приложили все усилия, чтобы осуществить эту мечту. За Сергеем Королевым стоит первенство запуска спутника и человека в космос, за Вернер фон Брауном – полет человека на Луну.

В 2006 г. на телеканале НТВ (Россия) запускается документальная драма «Следствие вели» с Леонидом Каневским». Каждый отдельный выпуск – это преступление времен СССР. Программа и по настоящее время находится в эфире. Создано более 360 серий. Это свидетельствует о ее популярности у зрителя, во-первых, благодаря ведущему – Леониду Каневскому, который может виртуозно перевоплощаться, во-вторых – с четко продуманной драматургией. Авторы не просто рассказывают о преступлении, но и погружают в эпоху Советского Союза, повествуя об артефактах времени. В программе также присутствуют участники тех событий, хроника и постановочные кадры. Название является отсылкой к циклу советских детективных телефильмов «Следствие ведут знатоки» (1971–1989 гг., всего было снято 22 фильма), где Леонид Каневский сыграл одну из главных ролей – инспектора московского угрозыска Александра Томина.

За последние двадцать лет документальная драма получила большое распространение в России на многих телевизионных каналах, причем ее элементы могут присутствовать и в отдельных передачах. Э. Гмызина отмечает: «Сегодня никого не удивляет, когда в публицистических программах в качестве доказательства используют фрагменты художественных фильмов и актерские инсценировки, причем эти эпизоды вводятся без каких-либо оговорок о том, где заканчивается документ и начинается вымысел» [13, с. 40]. Поэтому можно говорить о новом явлении в современных аудиовизуальных СМИ, таком как «докудрамная журналистика». Это явление наметилось в 1980-е гг., когда, по мнению профессора Л. Ю. Мальковой, на смену киноленте пришли видеоленты, а потом цифровые носители, которые значительно удешевили телепроизводство: «Аудиовизуальное творчество в целом облегчается и становится все более доступным, стираются границы между передачей, программой, фильмом» [14].

В XXI в. документальная драма активно развивается. Ее популярность и необычная форма, сочетающая в себе элементы документального и игрового кино, а также онтологические характеристики, связывающие ее с другими видами искусств, начали привлекать внимание ученых еще с середины прошлого века. Тогда же появились попытки дать определение этому понятию. Одну из первых дефиниций «докудрама» можно найти у Эдгара Уиллиса, который в своей книге «Foundations in Broadcasting: radio and television», вышедшей в 1951 г., писал, что документальная драма – это «программа, которая представляет информацию или исследует проблему в игровой форме, причем акцент делается на социальном аспекте» [15, с. 101]. В Кембриджском словаре английского языка отмечается, что «докудрама» это «телевизионная программа, чья история базируется на событии или ситуации, которые действительно произошли, однако это не требует от создателей быть точными в каждой детали» [16, с. 4]. Рональд Кейзер в 1980 г. написал: «Докудрама – это актуализация реальных событий с использованием актеров», он противопоставляет ее чисто документальному фильму, в котором используются «реальные люди и события» [17].

В 2013 г. Джорж Фурнье в статье «Британская документальная драма» попытался выделить особенности британской и американской документальной драмы, проанализировать их истории развития. С его точки зрения, в США больше склоняются к вымыслу и зрелищности, в Британии – к фактам. Он определяет документальную драму как «кинематографическую форму комбинирования фактов и вымысла». Также он подчеркивает, что она набирает силу на рубеже XX и XXI вв. с новой волной политически мыслящих людей [18].

Не обошли своим вниманием документальную драму и российские ученые. К. А. Шергова формулирует ее следующую сущность: «Докудрама представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме» [11]. Доктор искусствоведения Л. Ю. Малькова в 2012 г. уточняет: «Сегодня телевидение понятию “документальная драма” предпочитает термин “докудрама” (англ. – “docudrama”). Определяемый им фильм может быть как игровым, так и неигровым, часто это гибрид, смещаемый на практике в игровую среду» [14].

Докудрама в Беларуси. В Беларуси становление и развитие документальной драмы связано в первую очередь с именем режиссера Владимира Бокуна. Он окончил Белорусский государственный театрально-художественный институт, мастерскую «телевизионной режиссуры В. Г. Карпилова». Работал

в Творческом Объединении «Телефильм» Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь, где снял много документальных фильмов. В 1990 г. снял первую документальную драму «Без эпитафии», посвященную жизни и творчеству Дмитрия Фёдоровича Жилуновича (Тышке Гартному) – белорусскому писателю, главе Временного рабоче-крестьянского правительства Советской Социалистической Республики Белоруссия, трагически погибшему в Могилевской психиатрической лечебнице в 1937 г. Следующая документальная драма, которая продолжила начатую тему исследования трагических судеб белорусских поэтов, была «Никогда я не умирал» (сценарий Г. Коласа, 1992 г.) о жизни и смерти народного поэта Беларуси Янки Купалы.

После фильма «Никогда я не умирал» Владимир Бокун снял несколько сотен документальных драм и как режиссер, и как продюсер на созданной им в 2003 г. студии «Мастерская Владимира Бокуна». Опыт, который приобрел В. Бокун в работе над своими первыми фильмами в ТО «Телефильм» НГТРК РБ, впоследствии очень пригодился при создании документальных драм – уже сериального 26-минутного телепродукта, постоянно находящегося в сетке вещания телеканала ОНТ. Вначале шли циклы «Судьба Человека», затем с 2008 по 2016 г. – «Обратный отсчет». Каноны, по которым снимались документальные драмы, были жестко сформулированы В. Бокуном, поскольку для их создания привлекались разные режиссеры и сценаристы – это обязательное наличие героя, который должен быть белорусом или выходцем из Беларуси. На фоне истории, связанной с ним, рассказывается об эпохе, в которой жил герой. Сценарий строится по классическим законам кинодраматургии, где есть завязка, интрига, конфликт, развитие, кульминация и эпилог, но в основе драматургии используется реальный исторический материал. Сейчас ведется работа над новым проектом «100 имен Беларуси», в котором активно разрабатывается 3D графика, ищется новый формат и новые формы подачи материала.

Таким образом, сегодня в Беларуси документальная драма востребована на белорусских телеканалах. Следует упомянуть такие циклы, как «Альбарутения» (А. Красько, ОНТ) «Эпоха», «Художники Парижской школы. Уроженцы Беларуси» (О. Лукашевич, «Первый национальный телеканал»), «Дела фамильные» (Людмила Чернецкая, БТЗ) и другие.

Заключение. Начало XXI в. в Беларуси явилось расцветом такого явления в системе экранных искусств, как документальная драма, которое в Европе и Америке к этому времени уже приобрело устойчивые формы и заняло достойное место в телевизионном эфире.

Документальная драма зародилась на стыке художественного и документального кино, когда режиссерами поднимались важные социальные или исторические вопросы, касающиеся событий, происшедших в государстве. Ввиду недостатка подлинного фото- или видеоматериала, создавая такие фильмы, авторы прибегали к постановочным съемкам: это усиливало зрелищную сторону аудиовизуального произведения. Реконструкцию событий комментировал закадровый текст или постановочные эпизоды были с диалогами. Поэтому вполне уместен вопрос: к какой категории отнести документальную драму – это игровое кино или документальное? Имея онтологические характеристики всех перечисленных видов экранных искусств, многие исследователи, например К. Шергова [11], считают, что это новый жанр документального кино. Л. Малькова относится к документальной драме как к «художественной самодеятельности», она подчеркивает: «Наша документальная драма включает сериалы об исторических личностях, отдавая предпочтение женским лицам. Галина Брежнева, Светлана Сталина, Екатерина Фурцева... За принятым термином для нас нет ничего нового: вспомним “Агонию” Э. Климова. Тоже исторический, с опорой на документы, тоже включает кинохронику, тоже строится вокруг человека-легенды. Но в сравнении с ним нынешняя телепродукция смотрится как художественная самодеятельность» [14].

Мнения специалистов расходятся. Иногда документальную драму относят к телепередаче, однако сами авторы упорно называют свое произведение фильмом. Отличительная особенность игрового и документального кино от передачи состоит в том, что они относятся к категории «искусство», а передача относится к категории «средство массовой информации». Для дефиниции «искусство» характерно понятие «образ», когда то или иное произведение искусства вызывает разные эмоции – восхищение, гнев, страх, жалость, ненависть и т. д. Оно не оставляет человека равнодушным и заставляет мыслить. Чем больше метафор автор вкладывает в свое произведение, тем талантливее оно звучит. Такие фильмы хочется пересматривать по несколько раз, каждый раз открывая

для себя что-то новое. Передача дает зрителю просто информацию, преподнося ее в различных жанрах, в зависимости от темы.

Докудрама является уникальным явлением, порожденным телевидением, так как позволяет образно, эмоционально, зрелищно и точно подавать различную информацию: «В ее основе лежит реальное драматическое событие, по которому исследуются факты, и художественная форма с привлечением игровых эпизодов (реконструкция), присутствует ведущий (иногда), совместно с документальными съемками происходит создание аудиовизуального произведения» [19, с. 69]. Продолав большой путь в своем развитии, от жанра документального кино или исторической передачи, докудрама переросла в новый самостоятельный вид экранного искусства.

Список использованных источников

1. Штейн, С. Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения [Электронный ресурс] / С. Ю. Штейн. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/ontologiya-kino-i-problematizatsiya-klyuchevyh-voprosov-teoreticheskogo-kinovedeniya>. – Дата доступа: 17.02.2017.
2. Болгова, С. М. Современная документальная драма: к истории вопроса / С. М. Болгова // Изв. Самарск. науч. центра Рос. акад. наук. – 2014. – Т. 16, № 2 (2). – С. 386.
3. Луков, В. А. Эрвин Пискатор [Электронный ресурс] / В. А. Луков. – Режим доступа: www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/2/Lukov_Erwin-Piscator/. – Дата доступа: 20.02.2017.
4. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
5. Орлова, Т. Д. Еще раз про ушедший поезд, или Кто за все в ответе? [Электронный ресурс] / Т. Д. Орлова. – Режим доступа: <http://mdrama.by/node/1751>. – Дата доступа: 16.02.2017.
6. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. ст. Р. Н. Юренева. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
7. Гращенкова, Н. Ценность фотографии: документальные и художественные предпосылки [Электронный ресурс] / Н. Гращенкова. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/fr/article_149.html. – Дата доступа: 22.02.2017.
8. Эдвард Кёртис и его фильм «В краю охотников за головами» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/5243321/post367821567/>. – Дата доступа: 13.02.2017.
9. Грачева, Е. Жизнь и кино Роберта Флаэрти [Электронный ресурс] / Е. Грачева // Сеанс. – № 32. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti>. – Дата доступа: 17.02.2017.
10. Irwin, M. BBC television documentary 1960–1970: a history [Electronic resource]. – Mode of access: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.492389>. – Date of access: 22.02.2017.
11. Шергова, К. А. Докудрама – новый жанр? [Электронный ресурс] / К. А. Шергова // Академия медиаиндустрии. – Режим доступа: <http://archive.li/zaUtb>. – Дата доступа 21.02.2017.
12. Десятерик, Д. Последний идеалист. Портрет Кена Лоуча / Д. Десятерик // Искусство кино. – 2013. – № 6. – С. 63.
13. Гмызина, Э. В. Документальная драма как способ презентации прошлого в современном телевизионном дискурсе / Э. В. Гмызина // Приоритетные направления развития науки и образования: материалы XI Междунар. науч.-практ. конф., Чебоксары, 27 ноября 2016 г.: в 2 т. / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. – Т. 1. – С. 40–41.
14. Малькова, Л. Ю. ТВ: игры с документальной формой [Электронный ресурс] / Л. Ю. Малькова // Медиаскоп. – Режим доступа: <http://mediascope.ru/node/1126>. – Дата доступа 23.03.2017.
15. Willis, E. E. Foundations in Broadcasting / E. E. Willis. – New York: Oxford University Press, 1951. – 439 p.
16. Cambridge Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access: <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/docudrama>. – Date of access: 23.03.2017.
17. Kaiser, R. Problems of Docudrama-Legal and Otherwise / R. Kaiser. – Geneva: European Broadcast Union, 1980. – 227 p.
18. Fournier, G. British Docudrama [Electronic resource] / G. Fournier // inMedia: Cinema and Marketing. – 2013. – № 3. – Mode of access: <https://inmedia.revues.org/591>. – Date of access: 27.03.2017.
19. Стежко, Н. Докудрама на белорусском телеэкране / Н. Стежко // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2012. – № 3. – С. 69–73.

References

1. Shtein S. Yu. *The ontology of film and problematisation of the key theoretical questions of film studies*. Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/ontologiya-kino-i-problematizatsiya-klyuchevyh-voprosov-teoreticheskogo-kinovedeniya> (accessed 17 February 2017) (in Russian).
2. Bolgova S. M. Modern documentary drama: the history of the issue. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk = News of the Samara scientific center of the Russian Academy of Sciences*, 2014, vol 16, no. 2 (2), p. 386 (in Russian).
3. Lukov W. A. *Ervin Piscator*. Available at: www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/2/Lukov_Erwin-Piscator/ (accessed 20 February 2017) (in Russian).

4. Pavi P. Dictionary of Theatre. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p. (in Russian).
5. Orlova T. D. *Once more about the departed train or Who is responsible for everything*. Available at: <http://mdrama.by/node/1751> (accessed 16 February 2017) (in Russian).
6. Kracauer Z. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York, Oxford University Press, 1960. 364 p.
7. Grazhenkova N. *Value of photography: documentary and artistic background*. Available at: http://e-notabene.ru/fr/article_149.html (accessed 22 February 2017). (in Russian).
8. *Edward Curtis and his film "In the Land of Head-Hunters"*. Available at: <https://www.liveinternet.ru/users/5243321/post367821567/> (accessed 13 February 2017) (in Russian).
9. Gracheva E. The life and cinema of Robert Flaherty. *Seans = Session*, no. 32. Available at: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti> (accessed 17 February 2017) (in Russian).
10. Irwin M. *BBC television documentary 1960–1970: a history*. Available at: <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.492389> (accessed 22 February 2017) (in Russian).
11. Shergova K. A. Is docudrama a new genre? *Academia mediaindustrii = Academy of Media*, no. 13. Available at: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (accessed 21 February 2017) (in Russian).
12. Desyaterik D. The last idealist. Portrait of Ken Loach. *Isskustvo kino = Art of cinema*, 2013, no. 6, p. 63 (in Russian).
13. Gmyzina E. V. Documentary drama as a way of presenting the past in modern television discourse. *Prioritetnye napravleniya razvitiya nauki i obrazovaniya: materialy XI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Cheboksary, 27 noyabrya 2016 g. T. 1* [Priority directions for the development of science and education: proceedings of the XI Intern. scienc.-pract. conf. (Cheboksary, 27 Nov. 2016). Vol 1.]. Cheboksary, CNS Interactiv plus, 2016, pp. 40–41 (in Russian).
14. Malkova L. Yu. TV: games with documentary form. *Mediascop = Mediascope*. Available at: <http://mediascope.ru/node/1126> (accessed 23 March 2017).
15. Willis E. E. *Foundations in Broadcasting*. New York, Oxford University Press, 1951. 439 p. (in Russian).
16. *Cambridge Dictionary*. Available at: <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/docudrama> (accessed 23 March 2017) (in Russian).
17. Kaiser R. *Problems of Docudrama – Legal and Otherwise*. Geneva, European Broadcast Union, 1980. 227 p. (in Russian).
18. Fournier G. British Docudrama. *inMedia: Cinema and Marketing*, 2013, no. 3. Available at: <https://inmedia.revues.org/591> (accessed 27 March 2017) (in Russian).
19. Stezhko N. Docudrama on the Belarusian television. *Vesnik Belaruskaga dzyarzhaj'naga universiteta. Seryya 4, Filalogiya. Zhurnalistyka. Pedagogika* [Bulletin of the Belarusian State University. Series 4 Philology. Journalism. Pedagogy], 2012, no. 3, pp. 69–73 (in Russian).

Информация об авторе

Стежко Наталья Григорьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры телевидения и радиовещания института журналистики. Белорусский государственный университет (ул. Кальварийская, 9, 220004, Минск, Республика Беларусь). E-mail: natste@rambler.ru

Information about the author

Natalia G. Stezhko – Ph. D. (Art. Crit.), Associate Professor of the Department of Television and Radio Broadcasting of the Institute of Journalism, Belarusian State University (9 Kalvariyskaya Str., Minsk 220004, Belarus). E-mail: natste@rambler.ru