

М. Ф. КАЗЮЧИЦ,  
Всероссийский государственный  
институт кинематографии  
им. С. А. Герасимова (ВГИК),  
Москва, Россия

MAKSIM KAZIUCHITS,  
Russian State University  
of Cinematography  
named after S. Gerasimov (VGIK),  
Moscow, Russia

## ПРЯМОЕ КИНО: АВТОР И ИДЕОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ВЕЩАНИЯ США 1960-х гг.

## DIRECT CINEMA: AN AUTHOR AND IDEOLOGY IN THE SYSTEM OF THE USA TELEVISION BROADCASTING OF THE 1960s.

### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается одно из важнейших направлений американской документалистики «прямое кино» (*direct cinema*). Автор на примере фильмов группы американских документалистов *Drew Associates* исследует специфику изобразительного решения и драматургии прямого кино, устанавливает их связь с политикой телевизионного вещания и общим состоянием медиаиндустрии 1960-х гг. Прямое кино как телевизионный продукт рождается в результате компромисса между идеологией государства и телевидения и условиями рыночной конкуренции в медиаиндустрии. Подробно анализируется ранний этап формирования прямого кино: выявляются особенности реализации инновационной эстетики и попытка концептуализации содержания документального фильма, осуществленные группой *Drew Associates*, и их эволюция в условиях телевидения и массовой культуры США 1960-х гг.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *прямое кино, документальное кино, телевидение, США, Дрю, Ликок, Кеннеди, синема верите, автор, идеология, монтаж, камера.*

### ABSTRACT

The article deals with the key direction of the American documentary filmmaking – direct cinema. On the basis of the films by the American documentary filmmakers *Drew Associates* it is examined the specifics of the pictorial decision and dramaturgy of the direct cinema and set the bind with the politics of the TV broadcasting and media industry of the 60s on the whole. Direct cinema as the TV production is born as a compromise between ideology of state and TV and the conditions of market competition in the media industry. The early stage of the direct cinema formation is analysed in details: the peculiarities of the innovative aesthetics realisation are revealed along with the attempt to conceptualize the content of the documentary cinema, that was provided by the *Drew Associates*. And also its evolution in the course of TV and mass culture in 60s in USA.

**KEYWORDS:** *direct cinema, documentary, television, USA, Drew, Leacock, Kennedy, cinéma vérité, author, ideology, editing, camera.*

Телевидение в 1960-е годы, по замечанию Маршалла Маклюэна, окончательно утвердило свое положение в качестве «глобального медиума» [1, с. 353]. В ряде концепций тех лет, связанных с осмыслением места телевидения в актуальной массовой культуре и искусстве, особое значение приобрела проблема его высокой социальной эффективности. Телевидение выступает универсальным средством

трансляции различных содержаний в развлекательной форме и в этой связи является действенным инструментом реализации государственной политики. Так, в работах представителей «французского котла» – Ролана Барта, Жана Бодрийера, Мишеля Фуко – коммуникативность телевидения соотносилась, главным образом, с его социальными функциями, поэтому изучение феномена ТВ приобретало ярко выраженный политически протестный и контркультурный характер. Жан-Люк Годар, к примеру, рассматривал телевидение как источник особой информационной диффузии [2, с. 108], что во многом сближает его идеи с концептами мифа и симулякра Барта и Бодрийера. Благодаря работам последнего, в научный оборот было введено представление о телевидении как исключительном средстве манипуляции массовым сознанием, которое создает иллюзию коммуникации («нетранзитивные медиа») и в действительности имеет односторонний характер: зритель является прежде всего реципиентом [3, с. 238].

В эти годы происходит эпохальное столкновение кино и телевидения. Падение посещаемости кинотеатров приводит к впечатляющей гонке за техническими нововведениями и созданию новых систем кинематографа (широкоэкранный, широкоформатный, стереокино). В то же время телевидение тех лет активно формирует собственные жанры, ориентированные на специфику телевидения. Помимо глубоко технических требований к метражу, общей организации материала, определяемой производственным форматом, особую роль приобретает политика телесети, которая оказывает существенное влияние на авторский дискурс и в известной мере на границы художественного образа документального телефильма.

Для кинематографа Европы и США того времени были вполне естественны протестные формы, которые так или иначе находили свою аудиторию и возможности для производства. Телевидение в данном случае занимало двойственное положение. Система телевидения США достигла уровня, достаточного для создания массовой продукции. Однако создание «независимой телесети», «независимого телевидения» в силу политических и экономических причин тех лет было затруднительно. К началу 1960-х годов производились значительные объемы телевизионных документальных программ весьма широкого спектра [4, р. 248]. Организация независимого телепроизводства понималась, например, в группе *Drew Associates*, не только как создание произведений, несущих глубоко авторский смысл, но и как обновление эстетической стороны (изображение, звук). Так, основатель данной группы Роберт Дрю подчеркивал, что документальный фильм должен быть интересен

не только замыслом, но прежде всего героем, что делает метод наблюдения ключевым подходом в документалистике [5, р. 258–259]. Прямое кино (*direct cinema*) США, которое традиционно соотносят с концептуально близким ему феноменом «синема верите» (*cinéma vérité*) в Европе и Канаде [6, р. 231], более зависело от идеологических факторов – конъюнктурных требований, «политики» телевещателя и рыночных условий создания и распространения экранной продукции [7]. Высокая рыночная конкуренция стала важным фактором динамического обновления эстетики документального фильма. В данной статье рассматривается ранний этап формирования инновационной эстетики прямого кино, программно представленный в работах группы *Drew Associates*, прослеживается эволюция их экспериментов в условиях динамических процессов телевидения и массовой культуры США 1960-х гг.

Фильм «Первичные выборы» (*Primary*, 1960), режиссер Роберт Дрю, – первая программная работа группы – оказался в чрезвычайно сложной культурной ситуации. Концепция нового прямого кино попала в зависимость от системы информационного вещания. Ограничения накладывали сам жанр телеочерка и та необходимая мера условности, которая определяет его существование на ТВ. Данный жанр в значительной степени зависит от стратегии конкретного телевещателя, его эфирной политики, что непосредственно влияет на выбор объекта, материала для фильма и всей художественной концепции. Независимый производитель, подобный *Drew Associates*, – если он, разумеется, связывал свою деятельность с телевидением – оказывался в сложной ситуации непрерывного идеологического давления, сталкивался с необходимостью поиска компромиссов.

Дрю, известный как фоторепортер журнала *Life* и снявший до «Первичных выборов» несколько документальных лент, сознательно выбрал телевизионный сектор как область новых форм [8, с. 32]. Ричард Ликок, известный кинематографическим кругам как оператор фильма Роберта Флаэрти «Луизианская история» (*Louisiana Story*, 1948), принял самое деятельное участие в создании фильма «Первичные выборы», усовершенствовав свой художественный метод. После успеха картины Дрю создает малое предприятие *Drew Associates*, пытаясь тем самым организовать независимое производство в системе американского телевидения [8, с. 204].

Напомним, фильм посвящен первому этапу выборов президентской кампании 1960-го г., так называемым первичным внутрипартийным выборам. Предвыборная гонка сенаторов от Демократической партии Хьюберта Хамфри и Джона Кеннеди на экране начинается

с традиционных выступлений и общения с электоратом, а завершается победой Кеннеди, который годом позже займет пост президента США, победив на выборах республиканца Ричарда Никсона. Сюжетная композиция складывается из пролога (тизера), экспозиции, знакомящей зрителей с кандидатами, большого блока выступлений кандидатов в городах штата Висконсин, далее – за эпизодом собственно выборов – следует знаменитая кульминационная сцена ожидания героями результатов кампании. Развязка и финал – Кеннеди объявлен победителем, а Хамфри покидает сцену.

## ПРЯМОЕ КИНО И ТРАДИЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Проблема художественных истоков стилистики прямого кино требует специального рассмотрения. Здесь следует указать на влияние канадской документалистики, в которой технология, близкая синема верите, формировалась во многом параллельно европейской традиции. Вторая половина 1950-х в Канаде – время появления на экранах как отдельных полнометражных документальных фильмов, так и телевизионных циклов (*Candid Eye*), снятых в стилистике, близкой синема верите [4, с. 50]. Более того, в одном из классических фильмов североамериканского кино «Дни накануне Рождества» (*Bientôt Noël*, 1958) Стенли Джексона, Вольфа Кёниха и Терренса Маккартни-Филгейта оператором выступал Мишель Бро, который через несколько лет снимет вместе с Жаном Рушем и Эдгаром Мореном классику европейского синема верите – фильм «Хроника одного лета» (*Chronique d'un été*, 1960). Маккартни-Филгейт входил и в состав группы Дрю в качестве оператора и монтажера, что обусловило некоторую преемственность творческого опыта [9, с. 36].

Фильмы Руша, Бро, Кройтора, Кёниха – это прежде всего репортажи о жизни, застигнутой врасплох во всей многогранности ее проявлений. Отсюда столь широко распространенные метафоры скрытых, невидимых, всевидящих глаз-кинокамер, используемые в программных названиях. Монтаж в работах канадских режиссеров носит служебную функцию, поскольку основное средство «кинопередачи видимых явлений» (Вертов) – только камера. В этом важное отличие синема верите от работ раннего киноавангарда, в первую очередь от принципов создателя термина «киноправда» Дзиги Вертова. Монтаж у знаменитого отечественного режиссера играл ведущую роль, поскольку действительность фильма существенно отличалась от видимого мира и, следовательно, требовала формулировки

собственных фундаментальных законов. Вертов зарифмовывает многочисленные антитезы: противопоставление мира кинофабрики – миру реальному, декораций – подлинным вещам, мертвой материи – живому. В этой соотнесенности логики репортажа и логики экспериментального фильма раскрывается специфическая «диалектическая» природа документалистики.

Ричард Ликок и Донн Алан Пеннебейкер разработали и сконструировали малогабаритные камеры, позволявшие работать без штатива и вести съемку в труднодоступных местах. Запись звука велась на портативные рекордеры, что значительно повышало мобильность съемочной группы и обеспечивало большее эстетическое воздействие материала на зрителя [8, с. 63]. Хрестоматийным примером возможностей облегченного камкордера является съемка прохода Кеннеди на сцену одного из городских клубов. Кадр был снят одним планом, при этом камеру Элберт Мейзелс держал на вытянутых вверх руках. Данный прием (камера, следующая за героем) вскоре станет одним из наиболее распространенных в художественной палитре *Drew Associates* и со временем получит широкое распространение в практике игрового и неигрового кино [10, с. 139]. Съемка при большом скоплении людей с синхронной записью звука позволяла формировать новые художественные элементы прямого кино. Планы с интервьюируемым персонажем свободно варьировались от сверхкрупного до среднего, соединяясь внутрикадровым монтажом. Композиция кадра постоянно нарушалась, изображение могло значительно отклоняться от линии горизонта (кадр «заваливался» влево или вправо). Выбор ракурса значительно отличался от традиционной операторской работы в телепублицистике 1950-х. Например, в эпизоде, предшествующем выборам, чета Кеннеди прощается с участниками предвыборного собрания. Оператор держал камеру на уровне колен, чтобы герои были сняты с низкого ракурса, а на переднем плане были видны тянущиеся к ним руки, которые Джек и Жаклин пожимали на прощанье. При этом кадр получал эффектное глубинное пространство. Следует заметить, что операторская работа Ликока и Мейзелса имеет ряд параллелей с эстетикой репортажной фотографии, в том числе с работами известного французского фотографа Анри Картье-Брессона (композиционное разнообразие кадров в противовес традиционно сбалансированному кадру в кино и на телевидении тех лет). В отличие от фоторепортера оператор прямого кино мог себе позволить непосредственный внутрикадровый монтаж, резко смещая камеру от одного объекта съемки к другому, изменяя фокусное расстояние непосредственно в кадре. Правила

классического монтажа требовали, как известно, в подобных случаях исключить из монтажной фразы подобные быстрые панорамы, чтобы обеспечить «чистый» стык кадров. Однако в эстетике работ группы *Drew Associates* подобные монтажные и операторские погрешности намеренно не изымались из финальной версии фильма.

## МОНТАЖ, МАНИПУЛЯЦИЯ И ПРЯМОЕ КИНО

Монтажное решение фильма – одна из важных составляющих прямого кино, хотя и не исключительная. Насколько свободно смонтированы «Первичные выборы», можно понять, сравнив работы *Drew Associates* с фильмом одного из основателей американской тележурналистики Эдварда Марроу «Урожай стыда» (*Harvest of Shame*, 1960). Возрастающая скорость доставки новостной информации до аудитории в телерепортаже привела к появлению так называемого оперативного монтажа. В монтажных фразах перестали строго соблюдаться такие базовые принципы, как монтаж по крупности, по композиции кадра или по ориентации в пространстве. Часто без внимания оставалась даже точность монтажного соединения кадров. В знаменитом эпизоде прохода Кеннеди к сцене местного клуба участники встречи исполняют в качестве приветствия предвыборный сингл *High hopes*. Смонтированные кадры поющих смазаны из-за дрожания камеры. Несколькими минутами позже здесь же на сцене Мейзелс снимет еще один кадр, ставший хрестоматийным, – руки Жаклин Кеннеди. Супруга президента внешне спокойна, волнение выдают лишь ее нервно подрагивающие пальцы, которые она прячет за спиной. Финальный общий план завершается рывком камеры.

Параллельный монтаж как эстетическая проекция предвыборной состязательности двух кандидатов в президенты – важнейший аспект дискурса фильма «Первичные выборы». Помимо демонстрации нескольких одновременно развертывающихся сюжетных линий он позволяет сопоставить героев, подчеркнуть выразительные детали. Автор получает дополнительные возможности для создания емкого художественного образа.

Дрю – при всей эстетической значимости метода наблюдения, разработанного Ликоком [5, с. 195 – 221, с. 271 – 293], и репортажной манеры киносъёмки – использует монтаж в «Первичных выборах» прежде всего как средство управления зрительским вниманием. Художественные задачи отличают этот фильм от синема верите

в Европе, например, от кинолент Жана Руша. Его «киноправда» формировалась в большей мере как киноэссеистика. Фильмы «Я – черный», «Хроника одного лета» и др. приобрели известность во многом именно благодаря сильной авторской составляющей, которая оказалась весьма актуальна для Франции рубежа 1950–1960-х [11, р. 118]. Канадская традиция телерепортажа и телеочерка в силу культурной специфики уступает в остроте социальной направленности европейской. Кинематографисты NFB (Кёних, Кройтор и др.) совершили прорыв в развитии метода наблюдения и в создании фильмов-портретов, фильмов-очерков для телевидения. Работая над «Предварительными выборами», Дрю и его группа снимали одновременно обоих сенаторов с их разрешения [8, с. 62–63], и лишь позже, в монтажно-тонировочный период, была выстроена концепция фильма об изначально очевидной победе Кеннеди.

Дискурс ленты организован таким образом, чтобы настроить зрителя на неизбежность победы Кеннеди. Для решения подобной задачи Дрю избирает иронию как стилиевой прием, позволяющий представить Хамфри в невыгодном свете. В оформлении пролога и финала использована музыкальная тема предвыборного сингла Хамфри: *Hubert, Hubert Humphrey – the president for you and me*. Ее звучание на титрах обретает ироническую окраску (барабанная дробь, размер марша, патетическое исполнение). Пролог и финал представлены содержательно близкими планами: внутрикадровый монтаж от портрета Хамфри на его автобусе – в прологе и, соответственно, в финале – от крупного плана таблички *Humphrey President* на автомобиле несостоявшегося кандидата к общему плану исчезающего вдаль авто. Оба кадра оформлены музыкальной темой того же сингла. Вполне естественно, что в финале подобный вертикальный монтаж создан по принципу контрапункта и рассчитан на ироническое восприятие.

Другим эффективным элементом выступает параллельный монтаж предвыборной работы обоих сенаторов. Показательна монтажная структура пролога (тизера). Фильм начинается со среднего плана пожилого фермера, вышедшего на улицу после встречи Хамфри с избирателями, далее в кадр входит сам кандидат в президенты, завязывается короткий диалог. Затем следует кадр едущего автобуса сенатора, звучит его предвыборный сингл. Монтажная фраза с участием Кеннеди начинается с эффектного четырехминутного панорамного плана Мейзелса: будущий президент окружен толпой избирателей, среди которых молодежи гораздо больше, чем у его оппонента, он с трудом продвигается к сцене. Поскольку в тизер отбираются наиболее выразительные кадры фильма, то цель подобного монтажа

не вызывает сомнений. Подобный монтаж – типичный прием, вполне традиционный для телевидения тех лет. Авторы фильма проводят соответствующий замыслу – подчеркнуть примат Кеннеди в кампании – отбор материала. В фильме для каждого из сенаторов подобраны детали, которые красноречиво характеризуют каждого героя, а также демонстрируют отношение избирателей к их кандидатам. Всякое появление Кеннеди на экране сопровождается массой элементов, свидетельствующих о народной любви. Например, предвзяв первую речь перед избирателями в фильме, которую готовится произнести будущий президент, на сцену влетает бумажный самолет, создавая атмосферу непринужденности. Особое внимание Дрю уделяет женским образам среди электората сенатора: в кинокартине много кадров с юными американками, которые заморожено слушают Кеннеди, бегут навстречу ему на улице, отчаянно стремятся получить автограф и т. д. Сенатор часто появляется в кадре с супругой Жаклин. Молодая, активная и излучающая жизненную энергию пара составляет разительный контраст с одиноким Хамфри (со своей супругой он появится лишь в конце фильма). Например, диктор за кадром сообщает, что «главная опора Хамфри – фермеры, хозяйства которых раскинулись у границы штата Миннесота...». В последующей сцене сенатор выступает в полупустом зале перед немногочисленной аудиторией. Подобраны кадры-перебивки, в которых слушатели спят, дети играют с рекламными буклетами. Подобная организация содержания монтажной фразы снижает значимость всей сцены, запечатлевшей простой, но радушный прием, оказанный избирателями своему кандидату. Режиссер очевидно осуществляет монтажную манипуляцию над материалом, создавая впечатление, что электорат Хамфри безынициативен и не вполне заинтересован в победе своего кандидата. Сходным образом решена известная сцена опроса избирателей в эпизоде голосования. Монтажная фраза, включающая кадры избирательного участка и голосующих, смонтирована «вертикально» с аудиофрагментами интервью нескольких американцев. Из более чем десяти приведенных высказываний большинство содержат положительные отзывы о Кеннеди.

Детали, свидетельствующие о меньшей степени народной любви, режиссер вводит дозированно. Так, в фильме присутствуют кадры, в которых Хамфри, подобно Кеннеди, раздает автографы и беседует с молодежью. Дрю отбирает в финальную версию фильма материал, выгодно подчеркивающий общую эстетику образа Кеннеди: молодость, киногеничность, раскрепощенность, важное место занимает



супруга сенатора – вместе они создают образ идеальной американской семьи, семейной команды и пр.

Закадровый комментарий как традиционная и неотъемлемая часть телевизионного репортажа, обычно звучащий на протяжении всего сюжета, отвергался участниками группы Дрю [12, с. 69]. Функция комментатора в фильме «Первичные выборы» сведена до исключительно служебной: кратко характеризует героев, информирует об электорате кандидата, значении того или иного эпизода в фильме (предвыборная кампания, день выборов), то есть является эквивалентом интертитров. Здесь Дрю также применяет монтаж как способ управления зрительским вниманием. Показательна сцена, в которой впервые диктор представляет героев ленты: «Сенатор Джон Кеннеди. Миллионер, католик, житель Восточного побережья из штата Массачусетс. Его соперник – житель среднего Запада, Хьюберт Хамфри, сенатор из штата Миннесота...». В данной монтажной фразе присутствует только Кеннеди, а затем приводятся кадры с видами штата Висконсин, в котором разворачивается действие фильма. Визуальный акцент вновь направлен на образ будущего президента США.

Интересно отметить, что в ряде американских искусствоведческих исследований, специально посвященных фильму «Первичные выборы» [4, с. 5], не учитывается очевидная ангажированность авторской концепции: помимо инновационного монтажа, ослабления значения закадрового комментария, для исследователей он по-прежнему является традиционным телевизионным фильмом (очерком) со всеми присущими тележанру недостатками и доминирующей демократической идейной составляющей.

В последующие годы Дрю с его группой вновь обратится к образу Джона Кеннеди – уже в качестве президента США. В фильме «Кризис: обратная сторона президентских обязательств» (*Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963) метод наблюдения, синхронной записи звука и параллельного монтажа получит дальнейшее развитие. Проект отражает стремление избежать одномерности в оценке темы и главных героев за счет преодоления стереотипов телевизионного формата.

Фильм посвящен острой проблеме сегрегации чернокожего населения: губернатор штата Алабама Джордж Уоллес запретил обучение в местном университете двум студентам-афроамериканцам по расовому признаку, выступив против государственной политики десеграции и создав тем самым опасный прецедент. В течение 30 часов конфликт был урегулирован в ходе переговоров заместителя

генерального прокурора США Николаса Катценбаха с губернатором и благодаря введению национальной гвардии на территорию кампуса. Еще в 1970-х годах исследователь прямого кино Стивен Мембер подчеркивал примерно-показательный характер действий президента Кеннеди и администрации в решении данного вопроса: введение военных стало недвусмысленным заявлением правительства о готовности придерживаться политики десегрегации любой ценой [9, с. 114]. Группа Дрю оказалась в ситуации, сходной с фильмом «Первичные выборы»: президентские выборы, как и события «Кризиса», невозможно обстоятельно раскрыть в рамках лишь одного фильма. Дрю, стремясь избежать клише своего первого фильма о Кеннеди, использовал в своем новом сюжете важный для прямого кино элемент – персонализацию. Метод наблюдения оказался эффективным: длительное взаимодействие объекта съемки и съемочной группы позволило добиться естественности в поведении героя и усилить эстетическую выразительность материала [13, с. 28–29]. В фильме наряду со сценами официальных совещаний в Белом доме, переговоров Катценбаха с Уоллесом присутствуют сцены, в которых политики сняты в кругу семьи (семейный ужин, общение с детьми, разговоры по телефону на бытовые темы). В неформальной обстановке также показаны студенты Вивиан Мелоун и Джеймс Худ. Использование неформальных сцен позволило Дрю достичь весьма эффектного для документального кино 1960-х гг. контраста между образом политика вне публичной сферы и образом политика в рамках исполняемых должностных обязательств.

Фильм «Письма из Вьетнама» (*Letters from Vietnam*, 1965) вышел в канун полномасштабного вторжения армии США во Вьетнам. К этому времени *Drew Associates* покинули Ликок и Пеннебейкер, занявшись самостоятельной профессиональной деятельностью. Кинокартина, как и большинство предшествующих работ группы, снималась для телевидения (в данном случае для телеканала ABC) и входила в цикл «Отважный американец» (*The Daring American*). Изначальный выбор темы определил неизбежные ограничения, которые наложила не только съемка в боевых условиях, но и непосредственный контроль со стороны военных. Следствием этого стало фактическое возвращение к стилистике традиционного телевизионного очерка. Закадровый комментарий использовался на протяжении всего фильма. Характерно, что и функции комментатора стали прежними: помимо поясняющих сведений Янг также дает моральную оценку действиям американцев и вьетнамцев. Так, в экспозиции фильма, которая начинается с кадра летящего вертолета, комментатор заявляет:

«Это вертолет армии США – ответ на просьбу командования Вьетнама о защите от коммунистических вьетконговских бандитов (*communist Vietcong gorillas*)». В свою очередь, американские пилоты, находящиеся в этот момент в кадре, именуются «консультантами вьетнамцев... они не будут вмешиваться до тех пор, пока вьетнамцы об этом не попросят». Далее подробно рассказывается о боевом потенциале вертолета и его вооружения.

Фабула кинокартины «Письма из Вьетнама» включает две основные линии, связанные с главным героем – пилотом боевого вертолета Гэри Рэмиджем, – боевые вылеты и мирные будни. Киноматериал, связанный с боевыми вылетами, занимает наибольший объем. Операторское решение здесь ставит своей целью достичь наибольшей зрелищности – продемонстрировать силу американского оружия США и таким образом усилить пропагандистскую (идеологическую) составляющую. В сцене первого вылета вертолета комментатор подробно описывает количество, особенности расположения, задачи камер в создании образа фильма (камеры внутри кабины пилотов, камера на шасси и т. д.). Следует заметить, что многокамерная съемка на телевидении США появилась еще в начале 1950-х гг. и к 1960-м активно внедрялась в производство, значительно повысив зрелищность документальных проектов.

Дрю использует известный по предыдущим работам прием: жестко регламентированному официальному материалу противопоставляется материал персоналистского характера. В этом отношении показательна вторая сюжетная линия фильма – мирные будни главного героя (посещение детского сада, общение с сослуживцами, прогулки по городу, диктовка на магнитофон личных писем жене и т. д.). Однако данный материал носит в большей степени формальный характер: его объем по отношению к прочему материалу невелик, все сцены фрагментированы, не обладают достаточной выразительностью (то есть не сделана попытка, как в предыдущих фильмах, уделить более пристальное внимание поведению героя, особенностям его эмоциональных реакций и пр.).

Исследованные в исторической перспективе наиболее значимые фильмы группы *Drew Associates* позволяют достаточно точно оценить направление развития прямого кино. Основной акцент был сделан на операторскую работу. Новое специализированное оборудование, решение конкретных технических задач (вес, размеры камер и др.) позволили существенно обновить эстетику кадра, сделать проекты более зрелищными и, таким образом, гораздо более конкурентоспособными на рынке телепродукции [12, с. 69]. Вместе

с тем драматургия и тематика документальных фильмов не претерпели существенных изменений. Поскольку инновационные изменения коснулись преимущественно формальной (зрелищной) стороны, то по мере усвоения телеиндустрией новой эстетики прочие нововведения, относящиеся к усилению авторского начала, большей свободе зрителя в интерпретации материала (ослабление закадрового комментария), носили временный характер. Расслоение группы Дрю, а также появление новых режиссеров, стремящихся развивать именно авторскую составляющую прямого кино (например, Фредерик Уайзмен), свидетельствует об эффективности данного стилистического направления. Дальнейшая практика развития телевидения, включая современный этап, подтверждает высокий потенциал прямого кино как для коммерческого, так и для авторского сектора экранной документалистики.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007. – 462 с.
2. Ямпольский М. Б. Годар Жан-Люк. Страсть: между черным и белым. М.: б/и, 1991. – 82 с.
3. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Академический проект, 2007. – 335 с.
4. Barsam R. M. Nonfiction film. A critical history. N. Y., E. P. Dutton & Co. Inc., 1973. – 332 p.
5. Bluem W. A. Documentary in American Television. N. Y.: Hastings House Book Publishers, 1986. – 311 p.
6. Mclane B. A. A New History of Documentary Film. N. Y.: Continuum International Publishing Grope, 2012. – 428 p.
7. Казючиц М. Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. – 166 с.
8. Levin G. R. Documentary explorations: 14 interviews with film-makers. N. Y.: Bantam Doubleday Dell, 1971. – 420 p.
9. Hogarth D. Documentary television in Canada: from national public service to global marketplace. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2002. – 200 p.

#### REFERENCES

1. McLuhan M. *Ponimaniye media: vneshnie rasschirenia tcheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Moscow, Giperboreya: Kuchkovo pole, 2007. 462 p.
2. Yampolsky M. B. *Godard, Jean-Luc. Strast': mezhdub tchernym i belym* [Godard, Jean-Luc. Passion: between black and white]. Moscow, 1991. 82 p.
3. Baudrillard J. *K kritike politichskoy ekonomii znaka* [For a Critique of the Political Economy of the Sign]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2007. 335 p.
4. Barsam R. M. Nonfiction film. A critical history. N. Y.: E. P. Dutton & Co. Inc., 1973. 332 p.
5. Bluem W. A. Documentary in American Television. N. Y.: Hastings House Book Publishers, 1986. 311 p.
6. Mclane B. A. A New History of Documentary Film. N. Y.: Continuum International Publishing Grope, 2012. 428 p.
7. Kazyuchits M. F. *Neigrovoe. Eksperimental'nyj i dokumental'nyj fil'm v SShA, Kanade i Rossii 1950–2000 gg.* [Non-fiction. Experimental and documentary film in the USA, Canada and Russia in 1950–2000-s]. Moscow: Academia mediaindustrii, 2016. 166 p.
8. Levin G. R. Documentary explorations: 15 interviews with film-makers. N. Y.: Bantam Doubleday Dell, 1971. 420 p.

10. Nichols B. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991. – 313 p.
11. Rothman W. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 240 p.
12. Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967. – 336 с.
13. Saunders D. *Direct cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. L.; N. Y.: Wallflower press, 2007. – 236 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казюциц Максим Федорович – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК).  
E-mail: mkazuchitz@gmail.com  
ORCID 0000-0002-3015-3046

Казюциц М. Ф. Прямое кино: автор и идеология в системе телевизионного вещания США 1960-х гг. // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2019. № 2. С. 148–160.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-148-160

9. Hogarth D. *Documentary television in Canada: from national public service to global marketplace*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2002. 200 p.
10. Nichols B. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 313 p.
11. Rothman W. *Documentary Film Classics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 240 p.
12. *Pravda kino i «Kinopravda»* [The True cinema and «Kinopravda»]. Moscow: Iskuststvo Publ., 1967, 336 p.
13. Saunders D. *Direct cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. L.; N. Y.: Wallflower press, 2007. 236 p.

#### ABOUT THE AUTHOR

Maksim Kaziuchits – *PhD in Philosophy, Senior Researcher of Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)*.  
E-mail: mkazuchitz@gmail.com  
ORCID 0000-0002-3015-3046

Kaziuchits M. F. *Direct cinema: an author and Ideology in the System of the USA Television Broadcasting of the 1960s*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 2, pp. 148–160.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-148-160