DOI 10.15826/izv1.2020.26.2.029
УДК 791.229.2:654.19

И. Е. Тарасов

ПРОИЗВОДСТВО И ДЕМОНСТРАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО НА ФЕДЕРАЛЬНОМ И РЕГИОНАЛЬНОМ ТЕЛЕВИДЕНИИ

В статье анализируется сетка вещания телеканалов — лидеров российского федерального эфира. Автор исследования приходит к выводу, что доля документального кино в эфире «России 1» за последние 5 лет существенно уменьшилась, и телеканал пытается решить проблему не за счет увеличения слотов, отведенных под неигровые фильмы, а за счет улучшения качества этих картин. Данные опроса руководителей федеральных и региональных телеканалов и режиссеров-документалистов позволяют сделать вывод о том, что отношение к документальному кино на российском телевидении постепенно меняется в лучшую сторону.

Ключевые слова: документальное кино; программная политика; сетка вещания; кинопроизводство.

Листая телепрограмму на ближайшую неделю, зритель едва ли сумеет быстро найти интересующий его документальный фильм. Еще сложнее — вычленив из того набора эфирных единиц, которые в программе обозначены как «документалистика», истинно документальное кино, в полной мере соответствующее этим критериям. Часто оно подменяется суррогатами, которые можно обозначить, скорее, как спецрепортажи или журналистские расследования.

Исследованиями документального кино на телевидении в разное время занимались И. Беляев [1], А. Пронин [6], С. Уразова [11], М. Голдовская [2], Е. Футерман [12] и др. Используя их опыт, мы хотим понять, какое место сегодня занимает документальное кино на телевидении и как осуществляется его производство. Например, М. Мясникова рассматривает программность телевидения как «регулярное чередование разнородных элементов содержания и формы: смыслов, жанров, форматов» [5, 54], причем это, согласно исследованию, является одним из проявлений телевизионного синкрета, т. е. объединения множества элементов эфира в некое нерасчлененное единство. При этом программа, по мнению ученого, при всей своей целостности остается мозаикой, состоящей из неоднородных элементов. Какое же место в этой «мозаике» занимает документальное кино? Заглянем в телепрограмму 2019 г. Нас интересуют четыре федеральных телеканала, которые доступны каждому зрителю, — это Первый, «Россия 1», НТВ (именно на их долю, по данным отраслевого доклада Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям за 2018 г., приходится 34 % всего отечественного телепотребления [9, 44]), а также профильный «Россия К» (правда, его доля аудитории, согласно данным того же доклада, невелика — примерно 1,1 %). Чтобы

увидеть общую картину за 2019 г., мы отобрали шестнадцать недель, распределив их в течение всего года: с 10 января по 7 февраля, с 1 по 28 апреля, с 1 по 28 июля и с 30 сентября по 27 октября. На эти даты не приходятся государственные праздники, которые кардинальным образом меняют сетку вещания. Также стоит учитывать, что у телеканалов «Россия 1», Первый и НТВ вещание идет круглосуточно, в то время как на «России К» оно завершается в 03:00 и возобновляется в 06:30. Отсюда и цифры: 40 320 минут — общее эфирное время за 28 дней при условии, что вещание идет 24 часа, и 34 440 — при условии, что вещание длится 20,5 часа в сутки.

Итак, согласно подсчетам, «Россия К» в 2019 г. заняла лидирующую позицию по трансляции документалистики, в десятки раз опередив три главных федеральных телеканала. В рассматриваемый период доля неигрового кино на «России К» составила 533 часа 45 минут, в процентном соотношении это почти четверть от общего объема эфирного времени — 23,24 %. Следом идет Первый канал. Несмотря на колоссальный разрыв с «Россией К», он на порядок обошел «Россию 1» и НТВ. Доля документального кино в его эфире составила 76 часов, или 2,82 %. Третье место занял телеканал НТВ, показавший за 16 недель документального кино на 24 часа и 30 минут, или 0,91 %. Хуже всего ситуация на «России 1» — доля документального кино там составила 0,74 %, или 20 часов и 5 минут. Хотя в общем объеме телепотребления данный канал занимает сегодня первое место среди всех остальных. И это — с минимумом документалистики! Следовательно, значение последней невелико. Согласно данным Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, в период с 2016 по 2018 г. доля документального кино в эфирах НТВ и «России 1» снизилась с 2–3 % до 1 %, а у Первого сохранилась в пределах 3 % от общего объема. В докладе отмечается, что «если суммировать доли трех основных составляющих “развлекательного” блока — художественных фильмов, сериалов и развлекательных программ, то доминирование рекреативной функции современного эфирного телевидения Российской Федерации станет совершенно очевидным, поскольку три основных типа телепрограмм в 2018 г. занимали более половины эфира — 51 %» [9, 54]. Этим объясняется и уменьшение доли документального кино в сетке вещания вышеозначенных каналов. Телевидение просто следует своему привычному принципу — давать аудитории то, что она хочет видеть.

Зрителю же эти цифры говорят о том, что на «России 1» он, скорее всего, за всю неделю найдет 1 документальный фильм, как правило, в воскресенье поздно ночью. Примерно столько же фильмов (1–2 картины) можно увидеть на НТВ (их качество — тема отдельного исследования). Первый канал предложит аудитории 3–4 фильма в неделю. Лучшее всего, конечно, интересующемуся и искушенному зрителю следить за эфиром «России К» — там документалистика занимает по несколько слотов в день. В разное время суток можно увидеть больше десяти фильмов и документальных программ. И это отчасти реабилитирует «Россию 1» с ее малым процентом документалистики, ведь с «Россией К» они входят в единый холдинг ВГТРК и должны, по идее, не конкурировать, а взаимодополнять друг друга. Хотя, на наш взгляд, это вовсе не означает, что «Россия 1» не должна заниматься документалистикой.

Посмотрим, какие же ленты все-таки попадают в ее программную сетку. Руководитель дирекции документальных фильмов телеканала «Россия 1» Алена Смирнова отмечает, что на выбор работ для показа влияют формат, этические и законодательные нормы и, конечно, закон о рекламе. Требование формата означает, что в эфир охотнее берут ленты длительностью в 44 минуты, чтобы закрыть ими час эфирного времени (оставшиеся 16 минут отводятся, конечно, рекламе). По мнению многих теоретиков и практиков документального кино, именно формат губит творчество в неигровом кино. М. Мясникова пишет о том, что, поскольку сохраняется разделение документалистики на большеэкранную и телевизионную, «понимание последней остается узким, она сводится к формульности и форматности» [4, 63]. При таком подходе документальные фильмы подменяются так называемыми «суррогатами». Их признаки выявил в свое время исследователь телевидения Сергей Муратов: «Изображение, композиция, монтаж — несущественны. В основе фильма лежит дикторский текст, озвученный, как правило, одними и теми же голосами, который и определяет все содержание. Художественная образность отрицается» [3, 124]. Эти конвейерные опусы типа «Кремлевских жен» или «Кремлевских похорон» можно слушать, но не смотреть, ведь они, по меткому определению того же С. Муратова, — «упаковка пустоты» [Там же]. Исследователь Александр Пронин связывает это с тем, что в теледокументалистике произошла смена временной парадигмы. «Данная тенденция является следствием постепенной утраты документалистикой своей первоначальной задачи: отражать ход времени как длительность, писать “хронику времен”. Авторы фильмов стали “мыслить время” преимущественно кайротически — мгновениями успеха, моментами “выходящего из ряда вон”» [6, 10]. Тем не менее построенные на привычных шаблонах фильмы, больше напоминающие обычные телепередачи, прочно заняли свою нишу на экранах, и телеканалы из года в год продолжают их финансировать. А качественное кино между тем не находит выхода к зрителю. Но есть и исключения. «Понятие “формат”» применимо только к довольно средней продукции. <...> Это попросту глупо — мерить художника форматами», — полагает Алена Смирнова¹. Здесь действуют другие факторы. Этические и законодательные нормы предписывают, что в эфире не будут пропагандироваться негативные явления, люди, послы. И реклама как ограничение подразумевает, что сигарету в кадре «замажут», а мат уберут. На этом, как утверждает медиаменеджер, ограничения для авторов заканчиваются. Все остальное — свободное творчество.

При этом на «России 1» уходят и от ставшего привычным стиля, когда повествование ведет диктор, с вкраплениями интервью «говорящих голов». Руководство телеканала признается, что устало от закадрового текста, даже озвученного профессиональными и известными артистами. По их мнению, доверие зрителя к такому рассказу теряется, ему как бы насильно навязывают чужие мысли и чувства. Лучше, если зритель сам приходит к тем или иным выводам. Это очень хорошая тенденция, позволяющая сделать выбор в пользу не шаблона, а творчества, не пропаганды, а свободы мысли.

¹ Личная беседа автора с А. Смирновой, состоявшаяся 4 октября 2018 г.

Еще одно немаловажное требование к авторам — говорить со зрителем современным языком. По словам Алены Смирновой, нужно рассказывать о героях нашего времени, учиться снимать современно и осваивать новый язык в техническом смысле. Это нужно, чтобы завоевать внимание молодой аудитории — иначе, если говорить с такими зрителями на языке телевидения прошлого века, они даже не досмотрят фильм до конца². При этом, как отмечает медиаменеджер, просто уметь снимать и монтировать недостаточно — важно иметь образование в сфере кинематографа. Современный язык не означает, что нужно обязательно уходить в интернет — развитие возможно и в рамках телевидения, если его контент будет действительно интересен зрителю. Правда, тут уже вступает в силу другое правило. «Россия 1» — телеканал универсальный, и поэтому даже технически качественному фильму попасть в его эфир непросто. Это связано с тем, что телеканал смотрят зрители самых разных возрастов и профессий, и нужно быть понятным и интересным большой аудитории. Поэтому узкоспециализированные картины скорее подойдут профильному каналу «Россия К». К примеру, фильм о современной науке как таковой может быть интересен широкому кругу зрителей, но лента, рассказывающая об одном открытии, смысл которого понятен только ученым, едва ли принесет высокие рейтинги. То же правило касается и классики документального кино. В эфир попадают не просто исторические фильмы, но скорее «история глазами современности» — с необычным взглядом на привычные события, новыми подробностями и фактами. Картина должна затрагивать какую-то фундаментальную человеческую проблему, близкую каждому.

Этот же принцип исповедуют сегодня и другие телеканалы. Редактор дирекции показа телеканала ОТР («Общественное телевидение») Борис Печенов отмечает, что политика руководства предписывает не брать в эфир острые, сиюминутные политические проблемы. «Мы больше говорим о вечном, о каких-то человеческих вещах, житейских, или о вещах, которые не только сиюминутную остроту имеют», — говорит Б. Печенов³. Например, лента о коррупции должна быть не расследованием махинаций конкретного чиновника, а размышлением о явлении как таковом, его истории и психологических механизмах. В этом мы видим уход от той самой «формульности», о которой говорилось выше. Фильм, рассказывающий о явлении в целом, а не об отдельных фактах, дает больше творческой свободы автору и материала для зрительских размышлений. Факт — основа информационных жанров. Явление тяготеет к аналитике, публицистике, авторской документалистике.

Какие же темы интересуют зрителей? Руководство «России 1», делая упор на аудиторию возраста 55+, полагает, как следует из программной сетки, что людям интересно современное политическое «закулисье» (к примеру, рабочие будни Владимира Путина и других российских политиков), военно-исторические фильмы о спецоперациях разведки, расследования необъяснимых явлений и фактов (хорошие рейтинги показал фильм про перевал Дятлова). Это подтверждает

² Личная беседа автора с А. Смирновой, состоявшаяся 4 октября 2018 г.

³ Личная беседа автора с Б. Печеновым, состоявшаяся 2 октября 2019 г.

слова А. Смирновой о том, что аудиторию интересуют сегодня фильмы категории «неизвестное об известном». Человек, который смотрит документальное кино, очевидно, следит за современной политикой, имеет определенные познания в области истории, однако ему интересно все новое, иной взгляд на уже знакомые явления. Особую категорию составляют фильмы, которые сотрудники телеканала называют между собой «датскими», т. е. приуроченными к конкретным датам. Это государственные праздники, важные исторические события, юбилеи знаменитых россиян. Под них телеканал обычно отводит 20–25 % эфирного времени, предназначенного для документального кино.

Работа «России 1» с производителями делится на три вида: это закупка, заказ или копродукция. При закупке аудиовизуальное произведение приобретают в готовом виде, при этом телеканал платит автору или студии за определенное количество показов. Правда, не всегда вещатель может себе позволить достойно оплатить труды документалистов. Так, Б. Печенов отмечает, что, поскольку канал ОТР является на 100 % бюджетным и дотационным (т. е. не имеющим рекламы), то зарабатывать деньги он не может по закону⁴. Отсюда и низкие гонорары авторам — их начисляют, исходя из той суммы, которая ежегодно выделяется из государственного бюджета.

Но похожая ситуация наблюдается и у телекомпаний, которые живут за счет рекламы. Сами авторы не очень охотно идут на сотрудничество с ними. Екатеринбургский режиссер-документалист Роберт Карапетян рассказывает, что его переговоры с федеральным телеканалом «Моя страна» зашли в тупик, как только заказчик озвучил размер гонорара. За тысячу рублей, по словам Р. Карапетяна, вещатель просил полностью передать ему авторские права на картину. Съемки же одного фильма, по подсчетам документалиста, в среднем обходятся в 50–60 тыс. руб. — это оплата переезда, гостиницы и гонорары членам съемочной группы⁵. Все это неизбежно ведет к удешевлению производства и ухудшению качества работ. Едва ли студия будет тратить большие деньги на съемки фильма, зная, что покрыть расходы ни один телеканал не сможет. Сами телевещатели признаются, что зачастую им присылают плохие картины только для того, чтобы получить эфирную справку.

Конечно, крупные холдинги, такие как ВГТРК, могут позволить себе производственный заказ, когда создание картины непосредственно финансируется телеканалом. Правда, в этом случае вносимые заказчиком правки будут диктоваться правилами рейтинга и телевизионного программирования, в ущерб авторскому видению и стилю. Но самым перспективным способом работы Алена Смирнова считает копродукцию. В этом случае студии объединяют свои технические и финансовые ресурсы, чтобы создать экранное произведение, на которое каждая из них будет иметь авторские права. В ходе переговоров стороны обсуждают, какой материал снимет каждая из них, после чего студии обмениваются отснятым видео. При этом разделение прав подразумевает, к примеру, что одна из сторон делает

⁴ Личная беседа автора с Б. Печеновым, состоявшаяся 2 октября 2019 г.

⁵ Личная беседа автора с Р. Карапетяном, состоявшаяся 5 ноября 2018 г.

авторскую версию для фестивалей, а другая — телевизионную для трансляции. Либо же стороны делят территории: одна показывает картину в странах Европы, другая — в Азии, третья — в Северной и Южной Америке⁶. Обсуждается все, вплоть до жанровых предпочтений: например, из исходного материала в одной стране могут сделать научно-популярную передачу, а в другой — полнометражную докудramу. Сейчас такой подход к созданию фильмов набирает популярность. Он позволяет создать картину усилиями нескольких студий даже разных стран, когда одна может попросту не справиться. Так, по словам Смирновой, сейчас снимают ленты про Антарктиду, каждый съемочный день в которой обходится невероятно дорого для любого производителя. Такое сотрудничество с иностранными коллегами надо наращивать, невзирая на сложные межгосударственные отношения. Тем более что, по словам Смирновой, в России сейчас снимается очень мало (в сравнении с западными странами) документальных фильмов — 200–300 в год. И качество половины из них оставляет желать лучшего⁷.

Помочь исправить ситуацию могли бы и фильмы, снятые в провинции региональными телекомпаниями и студиями. У «России 1» в этом плане есть огромное преимущество — целая сеть филиалов ВГТРК, раскинувшаяся по всей стране. Однако взаимодействия между ними и «центром» в плане документалистики нет, как признается Алена Смирнова. В московской дирекции документального кино «России 1» даже не догадываются, что региональные редакции тоже снимают неигровые картины (правда, сугубо на добровольных началах). Это и неудивительно. В системе ВГТРК ее филиалы выполняют исключительно информационную функцию. Москве нужно, чтобы региональные телекомпании рассказывали местные новости *своим* зрителям, т. е. довольно узкой аудитории, ограниченной пределами того или иного субъекта. По словам директора ГТРК «Урал» Ирины Щукиной, когда-то Свердловская телерадиокомпания обладала большей независимостью и снимала телевизионные документальные фильмы, детские передачи и т. д. Но с 2006 г. телекомпания подведомственна ВГТРК и выполняет госзаказ, который составляет преимущественно информационный контент⁸. Только один раз в неделю, в субботу утром, регионам отводится тематический час для других проектов, а деньги на них из федерального центра не выделяют. Однако производство документального фильма — дело затратное. Соответственно, тематический час заполняют коммерческие проекты, которые оплачивает заказчик. Это цикл передач от крупного застройщика под названием «Стройплощадка», фильмы к юбилеям предприятий (последние, правда, снимаются не для трансляции на область, а исключительно для заказчика, в течение года выходит 4–5 таких фильмов). Отводится время и для отработки других элементов госзаказа — интервью с министрами, мэрами и т. д. Занимаются этим либо журналисты службы новостей, либо отдел спецпроектов, созданный именно для этих целей. А спецрепортажи, не говоря уже о документалистике, снимают

⁶ Личная беседа автора с А. Смирновой, состоявшаяся 4 октября 2018 г.

⁷ Там же.

⁸ Личная беседа автора с И. Щукиной, состоявшаяся 13 декабря 2019 г.

в основном для того, чтобы поучаствовать в фестивалях. Делать это приходится опять же в перерывах между съемкой новостей, отчего страдает уровень картин. Несколько лет назад об этом писала тюменский исследователь Татьяна Топоркова: «Подвергается сомнению сам факт необходимости такого телевизионного “продукта”, поскольку их достаточно на других телеканалах во главе с “Культурой”. Да и провинциальные журналисты сами не горят желанием взвалить на свои плечи эту тяжелую ношу. Пожалуй, за все время существования отечественного ТВ не было более неблагоприятных условий для развития теледокументалистики» [10, 144]. И сейчас ситуация не изменилась. Рассказывает сотрудница ГТРК «Регион-Тюмень» Юлия Маркова: «Профессиональный уровень и качество работ, конечно, страдают. Оттого что сценарий пишет не сценарист, оттого что режиссеров толковых мало, оттого что мы не можем, например, снимая портрет, быть с героем 24 часа в сутки, а делаем многое на бегу (наблюдение тут вообще невозможно), оттого что там, где надо бы 2–3 камеры, у тебя одна и многое другое»⁹. Не хватает квалификации и у операторов новостей в отличие от тех, кто занимается авторской документалистикой, о чем говорит Алена Смирнова: «Это какая-то путаница. Оператор документального кино — отдельная профессия, он не хуже и не лучше. Есть резьба по дереву, а есть ремонт шкафов. Это просто разные методы работы с изображением и съемкой»¹⁰. Так что все участники творческого процесса — от журналистов региональных телекомпаний до руководства дирекции документального кино «России 1» — сходятся во мнении, что снимать неигровое кино в регионах действительно необходимо, но делать это должны специально обученные люди, свободные от других видов производства. Телевидение, для которого съемки документального кино были когда-то такой же важной частью производственного цикла, как и выпуск новостей, давно забыло об этом. Журналисты и операторы службы новостей уже годами заточены на совершенно другой продукт, и перестроиться им бывает очень трудно. Транслировать же качественно снятые документальные фильмы местные телекомпании (во всяком случае, ГТРК «Урал») только рады — конечно, если на то Москвой будет выделено время.

Выгодно ли это региональным студиям, специализирующимся на подобном производстве? По словам Р. Карапетяна, найти средства на съемки непросто. Самый лучший вариант — это гранты Министерства культуры РФ. Найти спонсора практически нереально (если, конечно, картина не предполагает создание положительного имиджа той или иной компании). Но гораздо сложнее уже отснятому фильму подобрать площадку для трансляции. Студии не тратят свои ресурсы на продвижение готовой продукции, и режиссерам зачастую приходится самим искать, где разместить свой фильм. Какого-то системного подхода тут нет, утверждает Р. Карапетян. В лучшем случае, по его словам, фильм покажут в Доме кино на отчетном творческом вечере, где подводятся итоги года. Также картина может попасть на фестиваль, получить призы и хоть какие-то просмотры¹¹.

⁹ Личная беседа автора с Ю. Марковой, состоявшаяся 5 апреля 2019 г.

¹⁰ Личная беседа автора с А. Смирновой, состоявшаяся 4 октября 2018 г.

¹¹ Личная беседа автора с Р. Карапетяном, состоявшаяся 5 ноября 2018 г.

На федеральные каналы региональную документалистику берут не очень-то охотно, как было сказано выше. Региональные же (к примеру, «Четвертый канал» в Екатеринбурге) готовы показывать фильмы без всяких условий и бесплатно. Выступая на «круглом столе» Открытого фестиваля документального кино «Россия» в 2018 г., кинорежиссер из Екатеринбурга Андрей Титов, иронизируя, сравнил государственную политику в отношении неигрового кино с рассеянным склерозом: «...когда одна государева рука не представляет, что делает другая государева рука. То есть “минкультовская рука” сделала документальные фильмы, но рука государственного телевидения говорит: “А зачем?” Очень хочется подружить эти руки» [7].

Как же выйти из сложившегося положения? Режиссерам не выгодно продавать фильмы так, чтобы только покрывать расходы на их съемку. Р. Карапетян считает, что канал «Россия К» мог бы приобретать права на трансляцию лучших документальных фильмов по ценам, на которые студии были бы все-таки согласны. Еще один вариант — разработка специальной площадки или сервиса по продвижению документалистики, куда студии могли бы заливать демоверсии своих работ, а продюсеры потом выбирали бы из них самые удачные. Отсутствие коммуникации между производителями и прокатчиками — одна из самых очевидных проблем, которую такой сервис мог бы решить. Его появление, кроме того, помогло бы привлечь зрителей, поскольку найти качественное документальное кино в интернете сегодня бывает непросто. Можно налаживать и международные связи, но для этого необходимы дополнительные затраты — в частности, перевод фильмов на иностранные языки, а это авторы зачастую не могут себе позволить. Сейчас же, по словам Р. Карапетяна, проще размещать фильмы на YouTube-канале и монетизировать, чтобы получать хоть какие-то, пусть и небольшие, деньги за просмотры. Большие суммы там не заработать — в месяц это порядка 2–3 тыс. руб. Проблема тут — в особенностях самого документального кино и его восприятия тем зрителем, который в основном сидит в интернете. Сейчас эта виртуальная аудитория — в основном молодежь, которая привыкла к клиповому, поверхностному просмотру: далеко не каждый сядет смотреть фильм, который длится 26 минут (а то и больше!). Да и студии часто боятся выкладывать свои работы в интернет, где их легко можно скачать и использовать в коммерческих целях.

Правда, тяготение к клиповому мышлению, по крайней мере у части аудитории, начинает уходить. Как пишет автор журнала «Искусство кино» Алиса Таежная, сейчас во всем мире у зрителей, уставших от информационного «фастфуда», происходит переосмысление отношения к неигровому кино. «Действительно, когда история по несколько раз в год переписывается победителями, учебники не успевают за глобальной повесткой, а политическую позицию заменило потребление, качественная документалистика с ее длительным сроком изготовления, неочевидными героями, авторской рефлексией и историями *stranger than fiction* становится ключом к пониманию неоднозначной реальности», — пишет А. Таежная [8]. Об этом, по ее мнению, говорит и рост популярности специализированных фестивалей, и увеличение пользовательской подписки на кабельные каналы, демонстрирующие документалистику. Во всем мире крупнейшие

производители, такие, например, как американский телеканал НВО (Home Box Office), вкладывают деньги в производство качественных, технически сложных документальных картин — в первую очередь байопиков и расследований «неизвестного об известном». Современное документальное кино требует серьезного финансирования. Есть, конечно, исключения, когда захватывающую картину можно смонтировать из кадров, снятых на мобильный телефон. Как правило, это происходит в тех условиях, когда иначе запечатлеть происходящее просто невозможно — например, во время внезапных военных действий или природных катаклизмов. В остальном же снимать документальные фильмы «на коленке», с использованием минимального набора техники и без специального образования нельзя — в этом сходятся и производители, и вещатели. Обновив внешнюю форму, сделав ее более привлекательной для молодых поколений зрителей и при этом не утратив присущей ему глубины смыслов и идей, телевизионное документальное кино непременно привлечет к себе новую аудиторию и поднимет рейтинги телеканалам. Осталось лишь подхватить эту тенденцию. И некоторые каналы, например «Россия 1», уже делают шаги в обозначенном направлении. Хотя, как видим, пока еще довольно робкие.

-
1. *Беляев И. К.* Спектакль документов. Откровения телевидения. М., 2005. 343 с.
 2. *Голдовская М. Е.* Человек крупным планом : заметки документалиста. М., 1981. 215 с.
 3. *Муратов С. А.* Культурная контрреволюция. ТВ: ликвидация документального кино // Искусство кино. 2012. № 6. С. 121–129.
 4. *Мясникова М. А.* Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. 2013. № 1 (110). С. 56–63.
 5. *Мясникова М. А.* Морфологический анализ современного российского телевидения : [монография]. Екатеринбург, 2010. 316 с.
 6. *Пронин А. А.* Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2016. 51 с.
 7. Сайт Открытого фестиваля документального кино «Россия». URL: <http://russiadoc18.tilda.ws/> (дата обращения: 13.03.2020).
 8. *Таежная А.* Документальные блокбастеры: как неигровое кино покоряет фестивали и зрителей // Искусство кино : [сайт]. URL: <https://kinoart.ru/cards/dokumentalnye-blokbastery-kak-neigrovoe-kino-pokoryaet-festivali-i-zriteley> (дата обращения: 11.03.2020).
 9. Телевидение в России в 2018 году: состояние, тенденции и перспективы развития : отраслевой доклад. М., 2019. 106 с.
 10. *Топоркова Т. А.* Провинциальное телевидение: утраты и обретения : монография. Тюмень, 2008. 181 с.
 11. *Уразова С. Л.* От «зеркала Нарцисса» к экранной реальности. ТВ в контексте трансформаций цифрового времени. М., 2013. 392 с.
 12. *Футерман Е. Б.* Телевизионная документалистика сегодня: постановка или реальность? (размышления над наблюдениями) // Медиасреда. 2007. № 2. С. 46–54.

Статья поступила в редакцию 30.03.2020 г.