

УДК 791.229.2(091)

Туркаві М.

Харківська державна академія культури

ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО: ІСТОРІЯ ПИТАННЯ

Туркаві Мухаммад. Документальне кіно: історія питання. Стаття присвячена питанням еволюції документального кіно з позиції його затребуваності в суспільстві та особливостей прокату. Аналізується його місце у сьогоденні та перспективи розвитку. З'ясовано, що у своєму становленні та розвитку документальне кіно пройшло ряд етапів, протягом яких змінювалося розуміння сутності та цілей цього різновиду кінематографа, що поєднує в собі мистецтво і журналістику. Встановлено, що домінуючі тенденції кінематографа на кожному етапі не завжди збігаються з головними творчими досягненнями означеного періоду, але відображають у собі особливості державного устрою, рівня цензури, культури глядацького сприйняття, технічного розвитку кіновиробництва та кінопрокату. У ході аналізу, автор доходить висновку, що першим переворотом у розвитку документального кіно стало виникнення екранної культури, а другим — розміщення його у кібер-просторі, що відкрило нове соціокультурне значення цього феномену для сучасного суспільства.

Ключові слова: документальне кіно, екранна культура, теледокументалістика, ігрове кіно, жанр документального кіно, кінопрокат

Туркаві М. Документальное кино: история вопроса. Статья посвящена вопросам эволюции документального кино с позиции его востребованности в обществе и особенностей проката. Анализируется его место в настоящем и перспективы развития. Показано, что в своем становлении и развитии документальное кино прошло ряд этапов, в течение которых менялось понимание сущности и целей этой разновидности кинематографа, сочетающей в себе искусство и журналистику. Выявлено, что доминирующие тенденции кинематографа на каждом этапе не всегда совпадают с главными творческими достижениями данного периода, но отражают в себе особенности государственного устройства, уровня цензуры, культуры зрительского восприятия, технического развития кинопроизводства и кинопроката. В ходе анализа, автор приходит к выводу, что первым переворотом в развитии документального кино стало возникновение экранной культуры, а вторым — размещение его в кибер-пространстве, что открыло новое социокультурное значение этого феномена для современного общества.

Ключевые слова: документальное кино, экранная культура, теледокументалистика, игровое кино, жанр документального кино, кинопрокат

Turkawi M. Documentary Cinema: the Background. This article focuses on the evolution of documentary films from the point of its relevance in society and features of distribution. Analyzes its role in the present and prospects. It is shown that documentary film in its formation and development took a number of steps, during which the understanding of content and objects of this kind of cinema, combining the arts and journalism, was changed. Revealed that the dominant tendencies of cinema at each stage don't always equal to the main creative achievements of this period, but reflect the features of the state system, the level of censorship, culture of viewer's perception, technical development of film production and film distribution. During the analysis, the author concluded that the first revolution in the development of documentary film was the emergence of screen culture, and the second — its placing into cyberspace, which opened a new socio-cultural value of this phenomenon for modern society.

Keywords: documentary film, screen culture, television documentaries, fictional film, documentary genre, cinema distribution

Постановка проблеми. У процесі свого розвитку документальне кіно пройшло ряд етапів, протягом яких змінювалося розуміння сутності і цілей цього різновиду кінематографа, що поєднує в собі мистецтво і журналістику. Домінуючі тенденції кінематографа на кожному етапі не завжди збігаються з головними творчими досягненнями означеного періоду, але відображають у собі особливості державного устрою, рівня цензури, культури глядацького сприйняття, технічного розвитку кіновиробництва та кінопрокату і т. д. Таким чином, документальні фільми та напрямки, що відносяться більшою мірою до кінематографа, ніж до журналістики або пропаганди, часто опиняються поза умовами прокату і подальшим розвитком, що актуалізує вивчення цієї проблеми та спонукає до знаходження шляхів її розв'язання.

Питання еволюції документального кінематографа підіймалися вже за короткий час після його винайдення, проте історики кінематографа рідко звертають увагу на те, що відбувається з фільмами після їх виходу в прокат: вони виділяють новаторство, принципи роботи, тенденції. У результаті дослідники проблеми не можуть враховувати те, хто насправді бачив зняті фільми, хто їх зрозумів і що в певний час користувалося популярністю, хоча це важливо, оскільки без цього важко зрозуміти тенденції розвитку та причини сучасного стану документального кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Досить детально етапи розвитку документального кіно вивчали Е. Барноу [21], С. Гінзбург [5], Л. Джулай [6], Л. Малькова [11]. Велике значення у дослідженні цього питання мають нотатки та збірники статей Дз. Вертова [7; 8], Г. Герлінгхауза

[4], Дж. Грісона [21], С. Дробашенко [9], Ж. Руша [20], Р. Флаєрті [20], Л. Ріфеншталь [13], А. Розенталь [22]. Важливо підкреслити особливу роль робіт С. Муратова [12], який акцентував увагу зокрема на естетичному аспекті документального кіно, К. Шергової [20], яка детально дослідила його еволюцію жанрів та С. Сичова [17], який аналізував сучасний стан та умови прокату.

Документалістика протягом багатьох десятиліть була продуктом журналістської творчості й кінематографічного мистецтва одночасно, сплавом публіцистики й екранної драматургії, що завжди зумовлювало її особливе положення. Вивчення тенденцій та перспектив документального кіно сьогодні актуалізується питанням про його сучасну соціокультурну роль: чи є воно частиною екранної культури, здатної розмовляти мовою мистецтва, чи являє собою інший феномен масової комунікації.

Таким чином, **актуальність** зазначеної проблеми полягає у знятті наступних протиріч між: актуалізацією інтересу до сучасної документалістики та відсутністю сучасних робіт з зазначеної проблеми.

Зв'язок з науковими програмами, темами. Проблема статті відповідає тематичному плану наукових робіт Харківської державної академії культури з 2010–2017 рр., темі кафедри телебачення «Екранне мистецтво в контексті сучасної культури».

Об'єкт дослідження — документальне кіно.

Предмет дослідження — історія документального кіно.

Мета статті: дослідити історію документального кіно, його трансформацію з позиції затребуваності в суспільстві та особливостей прокату.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поява кінематографу, перші кінематографічні дослідження, формування прокатної структури та мови документального кіно припадає на кінець XIX ст., а наступне його осмислення відбувається у подальші 20 років. Відомо, що серед перших десяти фільмів братів Люм'єр, які вони представили публіці на прем'єрі 28 грудня 1895 року в Парижі, що вважається датою заснування кінематографа, ігровим був тільки один — «Политий поливальник». Можна сказати, що таке співвідношення — 9:1 — було межею, за яку документальне кіно ніколи більше не змогло вибратися. Це були хвилинні замальовки експериментального характеру, які фотографі Люм'єри робили заради того, щоб зрозуміти технічні та комерційні можливості винаходу.

Публіка оцінила атракціон, і прибутковість підприємства змусила Люм'єрів продовжувати виробництво нових фільмів, після чого до них приєдналися інші підприємці. Так з'являлися, спорадично, ті елементи кіномови, які згодом будуть переосмислені для того, щоб атракціон перетворився на мистецтво. Спочатку Люм'єри контролювали процес: влаштовувалася розкішна прем'єра кінематографа в столиці, потім починали множитися точки показів. За два роки винахід був представлений майже в усіх країнах світу.

Оскільки займалися кінематографом найчастіше люди, позбавлені творчих потенцій, фільми ставали все більш одноманітними, ніяк не розвиваючи ідеї Люм'єрів: вони перетворювалися на «парадні» замальовки з життя «вищого світу», кумедні сценки, інсценування подій, подані як хроніка. Документальний практик кінематографа поступово перестав цікавити публіку, вибравши ігровий шлях. За два десятки років свого існування неігрове кіно поступово виходило за межі уваги суспільства [21: 46].

Однак ситуація радикально змінилася в двадцяті роки: почалося формування авторської документалістики та її художньо-виразних засобів, які принесли документальному кіно право називатися мистецтвом. Дзига Вертов і Роберт Флаєрті змінили саме уявлення про документальне кіно і по праву вважаються його засновниками як такого [12: 43].

Флаєрті, не будучи професійним кінорежисером, зняв фільм «Нанук з півночі», який після низки відмов з боку дистриб'юторських контор вдалося випустити в прокат. Фільм відразу мав приголомшливий успіх як у критики, так і у публіки.

Метод тривалого спостереження, застосований Флаєрті, разом із драматургією, яку, слідом за Полом Рота, стали називати «ледве наміченим сюжетом» створили особливу атмосферу занурення в побут людини, чиє життя завжди висить на волосині. Грань між ігровим і неігровим початком у Флаєрті завжди розмита, тому що він працює з натурщиками, які «грають» самих себе, а кращі кадри Флаєрті — там, де люди, знімаючись під гнітом обставин, забувають про камеру [16: 103]. Про неї забувають і глядачі в залі. Метод Флаєрті гранично наближений до об'єкту, що знімається. За допомогою незрежисованої (задані тільки вихідні ситуації) реальності конструється образ бачення світу автором.

У той же час у Росії розкривається талант великого художника документального кіно Дзиги Вертова — яскравої, суперечливої, сповненої крайнощів особистості. Вертов залишив після себе безліч статей, заміток, а головне — фільмів. Маніфести Вертова про «Кіноків» і комуністичну розшифровку світу не відразу постали у гідному втіленні, але його «кіноправди» було дивитися значно цікавіше, ніж те, що показували в кіно. Проте, кінотеатри воліли не зв'язуватися з новаторством Вертова. Занадто короткий монтаж, занадто дивні ракурси, що розглядалися як недостатня документальність, звинувачення у формалізмі після спроби створити фільм, в якому не було титрів, — перший досвід універсальної кінематографічної мови, де не потрібні слова, а є лише образи. При цьому Вертов продовжував наполягати, що знімає хроніку.

Фільми Вертова викликали неабиякий резонанс, навіть серед неосвіченої публіки. Талановитих послідовників ще в двадцяті роки у нього з'явилася чимало: Е. Шуб, М. Калатозов, В. Срофеев, В. Рут-

тман, Й. Івенс. Працюючи в напрямку розвитку художніх можливостей документального кіно, вони прищеплювали глядачеві бачення документалістики як нового виду мистецтва [7: 34].

У тридцяті роки XIX ст. публіцистика стає домінуючим напрямком у неігровому кіно. Поступово публіцистична та пропагандистська функції, які декларативно підкреслював у своїх маніфестах Вертов (хоча вони не заважали йому створювати твори мистецтва), починають домінувати в документальному кіно, а глядач поступово відвикає бачити в ньому інші рівні. Це помітила і правляча еліта багатьох країн. Не беручи до уваги художні досягнення картин Вертова та його послідовників, вони помітили, наскільки потужною ідеологічною зброєю може бути «правильне», лояльне до режиму тлумачення дійсності. Виник серйозний стимул для потокового виробництва ідеологічних фільмів, що грали на користь замовника. Глядачів у кінотеатрах буквально завалили ідеологічним документальним кіно, часто репортажного типу, і глядач звик шукати в документальному кіно інструмент викриття неправди і захисту єдино вірного шляху.

У кіно прийшов звук. Через появу звуку сильно звузилися пластичні пошуки кінематографістів, кіно збідніло. Всупереч сподіванням кінематографічних утопістів про універсалізацію кіномови як мистецтва зрозумілого всім (Вертовська «Людина з кіноапаратом») кінематограф все більш локалізувався, що, в тому числі, відкривало і додаткові можливості для внутрішньої пропаганди.

Фільми групи Дж. Грірсона [21], Л. Ріфеншталь [13], Р. Кармена [10] робляться по різні сторони барикад і поєднують в собі художній і публіцистичний початок, хоч останній все більше виринає вперед, а кінематографісти починають сприймати документалістику як трибуну. У СРСР, де кіновиробництво і кінопрокат перебували під повним державним контролем, пропаганда за допомогою документального кіно швидко стала головним вектором його розвитку, задушивши всі експерименти спадщини двадцятих років.

Військова документалістика початку–середини сорокових — явище глобальне. Було зрозуміло, що йде війна не стільки політиків, скільки ідеологій, а ідеологічній війні кінорежисери за тридцять років навчилися досконало. Кінематограф швидко став одним із головних козирів у боротьбі за лояльність громадян воюючих країн. Але у документальне кіно під час війни прийшли режисери ігрового кіно, і це явище, зіткнувшись із публіцистикою ветеранів-документалістів, дало новий поштовх розвитку засобів документального кіно. Однак, процес цей був швидше помітний фахівцям, аніж широкий аудиторії: цензура воюючих країн воліла залишити художні пошуки режисерів на потім і випускала в широкий прокат прості, без спроби творчої рефлексії картини. Післявоєнна документалістика у всіх країнах тривалий час знаходиться в спробі

осмислити не тільки військове минуле, а й результати творчого симбіозу ігрового і неігрового кіно, що відбулися завдяки йому. І якщо в ігровому кіно він негайно визначився у «неореалізмі», то неігрове кіно довгий час блукало в рамках «звинувачувального» фільму про фашизм [9: 32].

Із появою екранного телебачення, спостерігається відновлення експериментів і загострення публіцистичної боротьби в неігровому кіно. Телебачення розділило кінотеатральну аудиторію на кіно- та телеглядачів, зробило безглуздим існування хроніки в рамках кінотеатрів. Жанри документального кіно також досить чітко розділилися на більш і менш відповідні телебаченню. Автоматично публіцистика, пропаганда, хроніка — всі домінуючі раніше жанри, ринули на телебачення, а поетичні експериментальні розробки пропонувалися у кінотеатрах. Варто зазначити, що телебачення запропонувало нові можливості для розвитку тих напрямків документалістики, які були неможливі раніше в силу технічних особливостей кінопрокату: серійність, можливість знову повертатися до старих героїв, ситуацій, фільм-інтерв'ю, прямий ефір [12: 71].

Слід зауважити, що деякі пункти не цілком відносяться до всіх країн. У СРСР телебачення розвивалося повільніше, ніж у США та Європі (тому й «вибух» документалістики почався дещо пізніше, вже в шістдесяті), воно було підпорядковане державі, тому конкуренція на радянському телебаченні можлива була тільки умовна.

У цю епоху відзначається розквіт художнього напрямку в неігровому кіно. Новим баченням розквітає науково-популярне кіно: фільм Кусто отримує головний приз у Каннах. Розвивається монтажно-історичне кіно. Завдяки тому, що воскресає інтерес до Вертова, народжуються школи «прямого кіно» і «сінема-веріте». Американське телебачення переживає зліт і падіння неігрового кіно, викинутого за межі телеефіру цензурою і пробивається в кінотеатри у вигляді фільмів про рок-музику [22].

Теледокументалістика в СРСР розвивається з появою об'єднання «Екран». З цього моменту теле- і кінодокументалістика в СРСР, перебуваючи у творчому змаганні, сприяють народженню нових відкриттів у документальному кінематографі, зроблених О. Габриловичем, П. Мостовим, П. Коганом, М. Роммом, Г. Франком, С. Зелікіним, В. Беляєвим та іншими [6: 103]. Проте звичайний глядач продовжує вважати документальне кіно пропагандою і журналістикою і цих фільмів не помічає, хоча вони активно обговорюються в різних виданнях [9]. Найчастіше у простого глядача немає навіть можливості побачити ці фільми. Закордонне документальне кіно в СРСР теж не показується.

Документальні жанри усереднювалися, спрощувалися, експерименти приводили до фінансової кризи і творчого краху, і хвиля відкриттів цього періоду захлинулася, насамперед, від браку уваги,

без якого кіно не може існувати. На Заході глядач зрозумів, що крім журналістської документалістики, буває ще розважальна. У Радянському Союзі глядач дивився те, що вдавалося подивитися. По всій країні телебачення показувало масу фільмів, оскільки один «Екран» виробляв сотні фільмів на рік, але орієнтирів серед цієї маси не було [17: 89].

Прийнято вважати, що період «Перебудови» був для радянської документалістики «золотим віком». Розвинувся жанр проблемного кіно, представлений фільмами М. Голдовської, К. Шахвердієва, Ю. Поднієкса, О. Учителя, С. Говорухіна, теми яких були найбільш злободенні, несли соціальний, а не естетичний аспект [2: 44]. Як тільки ця потреба трансформувалася разом із крахом Радянського Союзу, вона зникла, і інтерес до документалістики, який був присутній тільки в одному напрямку, теж.

Після розпаду Радянського Союзу умови роботи в документальному кіно різко змінилися. Не було централізованого місця виробництва документальних фільмів. Усі студії, що займалися виробництвом хроніки, були закриті. Фактично, залишилося тільки дві студії при державному фінансуванні — у Санкт-Петербурзі та Єкатеринбурзі.

Єдиним шансом потрапити до глядача стали фестивалі (насамперед, «Росія» в Єкатеринбурзі) і показ по телебаченню, який був винятковою вдачею. Фільми, зняті на гроші держави, лягали на «полицю», і режисер, знімаючи чергову картину, розумів, що, швидше за все, крім його колег, їх ніхто не подивиться.

Ці фактори призвели до того, що багато режисерів, втративши вихід до широкого глядача, перестали розглядати його як цільову аудиторію, адресуючи свої нові роботи професіоналам документального кіно в Росії та фестивальній публіці за кордоном. По суті, ці люди вже не були пов'язані з російським кінематографом, а належали до світової кіноіндустрії, проте жили і працювали переважно в Росії. В результаті виникла елітарна «верхівка» російських документалістів, що мала можливість знімати авторське кіно, не зважаючи на затребуваність на батьківщині та незалежно від місцевої кон'юнктури. Дехто з тих, що залишились, намагається просувати документалістику в прокат, але кінотеатральний прокат зруйнований, а телебачення занурюється в розважальність. Режисер стає сам собі продюсером (В. Манський, С. Мірошніченко, С. Лозниця, М. Розбежкіна, С. Дворцевий та ін.) [2: 51].

Аналізуючи документальне кіно на російському телебаченні і в кінопрокаті на початку третього тисячоліття, можна зробити наступні висновки: прокат документального кіно і його виробництво звелися до мінімуму; телебачення припинило показ документального кіно, замінивши його розважальними або журналістськими програмами; змінилася телевізійна аудиторія — вона стала більш вимогли-

вою, розпечена різноманіттю телеканалів та запозиченими західними телевізійними форматами; вчорашні документалісти, перейшли в ігрове кіно, зайнялися викладацькою діяльністю або критикою, кінознавством, викладанням, емігрували.

Таким чином, пострадянське телебачення звузило жанрову палітру документальних фільмів до мінімальної тріади:

1. Фільми-портрети (їх герої і без того знамениті, а фільми найчастіше задовольняють ті ж запити аудиторії, що й «жовта преса»).
2. Фільми-розслідування (актуально пов'язані з кримінальним світом і політичними злочинами, — наприклад, цикли «Луб'янка», «Кремль – 9»).

Їх потік почав повільно вичерпуватися разом з формуванням позитивного (і все більшою мірою гламурного) образу дійсності телебаченням 2000-х років. Історичні розслідування з «жовтим» відтінком, навпаки, не знижують своєї популярності.

3. Науково-популярні фільми (назва умовна, оскільки деякі з фільмів рішуче протилежні науці).

Можна, доповнюючи тріаду, виділити наявність репортажного кіно, але саме фільмів, а не великих репортажів, на телебаченні показується дуже мало.

Зарубіжна документалістика майже не показується, за винятком найгучніших фільмів, які майже без резонансу (крім «Птахів» Жака Перрена) пройшли в кінотеатрах і були показані по ТБ.

Звертаючи увагу на зарубіжний прокат документального кіно сьогодні, є аспекти, які для російського кінематографу можуть бути цілком перспективні. Аналіз структури виробництва, просування і прокату американського документального кіно в якості запропонованої моделі для російської документалістики має переваги, що оптимальні для неї на сьогодні. Жанрова різноманітність документального кінематографа і глобалізація кінобізнесу дозволяють російським документалістам включатися в цю систему вже зараз. Найбільш гостра проблема сучасної російської документалістики, полягає у професійному продюсері. Питання прокату як відносно зарубіжної, так і відносно російської документалістики також залишається гострим [18]. Глядач, що не привчений телебаченням до документального кіно, виявився нездатний сприйняти його естетику, і тепер кінотеатри бояться ризикувати. Нові форми прокату (цифрові копії фільмів замість традиційних плівкових) можуть знову звернути увагу на «складний» вид кінематографу, але для того, щоб документальне кіно знайшло свою аудиторію, має бути проведена істотна робота як з глядачем, так і з виробником і прокатником. Поки подібні спроби існують на рівні кінофестивалів, але вже можна говорити про їх успіх: фестивальні покази документального кіно йдуть при повних залах, що показує затребуваність цього мистецтва широким глядачем.

Висновки. Таким чином, історія документального кіно складається з ряду етапів, протягом яких змінювалося розуміння сутності й цілей цього різновиду кінематографа, що поєднує в собі мистецтво і журналістику.

1. Поява, перші кінематографічні дослідження, формування прокатної структури документального кіно припадає на кінець XIX ст. і пов'язана з братами Люм'єр. А осмислення та становлення його «мови» відбувається у подальші 20 років, де значну роль відіграли Дз. Вертов та Р. Флаєрті. У воєнний час документальне кіно все більше набуває рис пропаганди, відходячи від мистецтва.
2. Переворотом у розвитку документального кіно можна вважати виникнення екранної культури, ця нова віха зумовила жанрове розділення цього виду кінематографа, проте й значно знизилася роль тодішньої системи прокату документальних стрічок.
3. Сучасний стан документального кіно характеризується підвищенням до нього інтересу (в чому значну роль відіграють фестивалі) та оновленням системи його прокату і промоушена (значною мірою завдяки цифровому формату та мультимедійності). Найбільш гострим зараз є значення продюсера документального фільму.

Перспективи подальших досліджень. Стаття є частиною дисертаційної роботи «Документальний фільм в контексті розвитку сучасної екранної культури», де у подальшому досліджуються тенденції розвитку цього виду кінематографа у кібер-просторі та соціокультурне значення цього феномену для нинішнього суспільства.

Література:

1. Абдуллаєва З. К. Реальное кино / З. К. Абдуллаєва. — М.: «Три квадрата», 2003. — 399 с.
2. Аннинский Л. А. Поздние слезы: заметки вольного кинозрителя / Л. А. Аннинский. — М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006. — 432 с.
3. Беляев И. К. Спектакль документов. Откровения телевидения / И. К. Беляев. — М.: «Издательский дом Гелеос», 2005. — 352 с.
4. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / Г. Герлингхауз. — М.: «Радуга», 1986. — 360 с.
5. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. — М.: «Аграф», 2007. — 508 с.
6. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: отечественный документализм — опыты социального творчества / Л. Н. Джулай. — М.: «Материк», 2005. — 179 с.
7. Свилова Е. И. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / Е. И. Свилова, А. Л. Виноградова. — М.: «Искусство», 1976. — 278 с.
8. Дробашенко С. В. Дзига Вертов: статьи, дневники, замыслы / С. В. Дробашенко. — М.: «Искусство», 1966. — 327 с.
9. Дробашенко С. В. Правда кино и «киноправда»: сборник / С. В. Дробашенко. — М.: «Искусство», 1967. — 355 с.
10. Кармен Р. Л. Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста / Р. Л. Кармен. — М.: «Знание», 1967. — 64 с.
11. Малькова Л. Ю. Современность как история: реализация мифа в документальном кино / Л. Ю. Малькова. — М.: «Материк», 2006. — 188 с.
12. Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: автореферат дис. на соискание уч. степени докт. филол. наук / Муратов С. А.; МГУ им. М. В. Ломоносова. — М., 1990. — 414 с.
13. Рифеншталь Л. Мемуары / Л. Рифеншталь. — М.: «Ладомир», 2006. — 738 с.
14. Рошаль Л. М. Дзига Вертов / Л. М. Рошаль. — М.: «Искусство», 1982. — 256 с.
15. Санский В. М. Предложат стать кардиналом — откажусь / В. М. Санский // «Искусство кино». — 2008. — № 10. — С. 81–88.
16. Сычев С. В. Дзига Вертов, Майкл Мур и современное российское документальное кино / С. В. Сычев // Сборник материалов международной научной студенческой конференции «Ломоносов-2006», секция «Журналистика». — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2006. — С. 102–109.
17. Сычев С. В. Проблема проката документального кино на телевидении / С. В. Сычев // Сборник материалов международной научной студенческой конференции «Ломоносов-2006», секция «Журналистика» — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2008. — С. 86–94.
18. Сычев С. В. Проблемы распространения документального кино на российском телевидении / С. В. Сычев // Сборник материалов международной научной конференции «Журналистика 2006», секция «Журналистика». — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова, 2007. — С. 80–92.
19. Сычев С. В. Боятся как огня: документальное кино в России / С. В. Сычев // «Искусство кино». — 2008. — № 10. — С. 73–79.
20. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: автореферат дис. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения / Шергова К. А.; ФГОУ ДПУ «Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания». — М., 2010. — 191 с.
21. Barnouw E. Documentary. A History of Non-fiction Film / E. Barnouw. — 2nd Revised Edition. NY: Oxford University Press, 1995. — 382 p.
22. Rosenthal Alan. The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making / Alan Rosenthal. — Los Angeles: University of California Press, 1971. — 260 p.