САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**ПЕТРОВА Ксения Алексеевна**

**Фильм-портрет в кино- и тележурналистике**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

по направлению «Журналистика»

(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –

профессор, доктор искусствоведения

В. Ф. Познин

Кафедра телерадиожурналистики

Очная форма обучения

Вх. №\_\_\_\_\_\_от\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

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

Санкт-Петербург

2017

Содержание

[Введение 3](#_Toc482319809)

[ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА КАК ЖАНРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО И ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ 8](#_Toc482319810)

[1.1 История развития и становления фильма-портрета в кино 8](#_Toc482319811)

[1.2. Фильм-портрет на телевидении 15](#_Toc482319812)

[1.3. Способы подачи материала в фильмах-портретах: технологии создания и выбор героя 20](#_Toc482319813)

[ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ В КИНО- И ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКЕ 28](#_Toc482319814)

[2.1. Современный фильм-портрет в кино и на телевидении:](#_Toc482319815) [выбор героя, способы его презентации 28](#_Toc482319816)

[2.2. Способы подачи материала в фильмах-портретах в кино и на телевидении 43](#_Toc482319817)

[2.3. Разновидности фильма-портрета в кино и на телевидении 53](#_Toc482319818)

[Заключение 63](#_Toc482319819)

[Литература 67](#_Toc482319820)

[Приложение 1. Список документальных фильмов-портретов, изученных в ходе работы 72](#_Toc482319821)

# Введение

В журналистике очерк как жанр определяют следующим образом: «Очерк — пограничный жанр, он лежит между исследованием и рассказом. От рассказа очерк отличается тем, что в нем отражаются события и факты, действительно происходившие в жизни, обычно с точным обозначением места и времени действия, реальных имен реальных людей. Жизненный факт-основа очерка».[[1]](#footnote-2) Портрет же представляет собой иную категорию: «Само слово портрет восходит к французскому pourtrait, что означает изображение черта в черту. Последнее в свою очередь происходит от латинского глагола protrahere, то есть извлекать наружу, позднее – изображать, портретировать»[[2]](#footnote-3).

Таким образом, портретный очерк или фильм-портрет мы определим как художественно-публицистический жанр кино- и тележурналистики, в котором при помощи большого количества художественных средств создается портрет героя материала; для портретного очерка характерно создание образа и характера героя, а также черт реального временного периода через рассказ о судьбе конкретного человека.

Известный исследователь телевидения Владимир Семенович Саппак отмечает, что «Телевизионный портрет — вот, пожалуй, самое драгоценное, что я извлек из почти двухлетней дружбы с телевидением... Портрет— как характер. Как биография как синтез индивидуального и типического. Наконец, как яркое выраженное отношение к предмету изображения. Как "жанр"»[[3]](#footnote-4).

 Зарождению и становлению портретного очерка на телевидении предшествовало не мало событий не только в сфере тележурналистики, но и в жизни общества в целом. И это ни столько развитие технических средств, сколько усиление интереса к личности обычного человека: «Путь, пройденный очерком в экранной модификации жанра, во многом аналогичен пути развития очерка литературного»[[4]](#footnote-5).

Показать «обыкновенных смертных людей за их повседневными делами»[[5]](#footnote-6) пытались и до появления кинокамер. Художники на своих полотнах, публицисты в прессе старались описать, представить портрет обычного человека, сохранить его во времени. Такие люди всегда намного точнее отражают эпоху, чем известные личности. По ним можно судить о состоянии общественной жизни указанного временного периода. Но это были субъективные работы — сквозь описанную личность была видна личность художника, писателя. Более приближенного к реальному, объективному изображению добиться было просто невозможно. Эти работы были по-своему прекрасны, но их нечасто можно было определить как документ.

Развитие фотографии позволило получить объективное изображение человека. Ведь на первых дагерротипах изображалась реальность такой, какая она есть. Однако показать человека в повседневной жизни, запечатлеть его в полной мере не представлялось возможным. Можно было вырвать мгновение из жизни, показать лишь какую-то небольшую часть. В 1895 году первые пробы братьев Люмьер в области киносъемки и последующие работы в немом кинематографе, «как завершение фотографической объективности во временном измерении»[[6]](#footnote-7), ознаменовали начало расцвета не только эпохи кино, но и кинодокументалистики, робко нащупывающей составляющие такого жанра как портретный очерк.

Технологическая революция, социокультурные изменения, происходящие в XXI веке во многом изменили фильм-портрет. Сегодня, обратив даже беглый взгляд, можно заметить изменения, которые происходят c этим жанром. Но, несмотря на данные процессы, фильм-портрет продолжает быть популярным в кино и на телевидении. За первый квартал 2017 г. на «Первом канале» вышло в эфир более 20 фильмов-портретов. Этот жанр не теряет своих лидирующих позиций и на кинофестивалях документального кино. Таким образом, можно сказать, что фильм-портрет — один из популярных жанров на современном телеэкране. Растущая конкуренция в медиаполе способствует как формальным, так и содержательным изменениям, происходящим в портретной кино- и теледокументалистике. Поэтому представляется **актуальным** выявить доминирующую тематику и художественные средства современных документальных фильмов этого жанра.

**Новизна** нашей работы состоит в попытке определить специфические признаки современных документальных кино- и телефильмов, создаваемых в жанре портрета.

Исходя из указанных тезисов, **цель** работы заключается в том, чтобы выявить закономерности в выборе и трактовке героев фильмов-портретов, а также основных тенденций, происходящих с фильмом-портретом сегодня в кино- и теледокументалистике.

Для реализации поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

— определить основные этапы становления жанра фильма-портрета в кино и на телевидении;

— выявить основные тенденции в трактовке документального материала;

— определить вектор выбора героя на телевидении и в кино;

— сравнить методы работы при создании фильма-портрета в документальном кино и в тележурналистике;

— определить новые художественные средства, используемые в фильмах-портретах;

Таким образом, нами будут определены современные тенденции, происходящие с фильмом-портретом. Для того, чтобы решить поставленные перед нами задачи, необходимо применить следующие **методы исследования:**

**-—** исторический;

— метод сравнительного анализа;

— метод случайной выборки;

— метод описания.

Сформулировав цели и задачи, выбрав методологию исследования, мы определим объект и предмет нашего исследования.

**Объектом** исследования будут фильмы-портреты, созданные за последние шесть лет.

**Предмет** исследования – способы и методы, используемые при создании фильма-портрета.

Так как в ходе нашего исследования будут затрагиваться различные темы в области телевидения и кино, нами был изучен ряд научных работ компетентных и авторитетных авторов.

 **Теоретико-методологической базой** стали труды С.А. Муратова, Л. Н. Джулай, А.А. Пронина, Г.С. Прожико, С.В. Дробашенко, И. А. Беляева, Э.Г. Багирова, Н.А. Голядкина, Т.В. Васильевой, А.С. Вартанова В.Ф. Познина, К.А. Шерговой, и др.

**Эмпирической базой** исследования послужили фильмы-портреты, показанные на федеральных каналах и на кинофестивалях документальных фильмов за последние шесть лет.

В нашей работе планируется получить результаты, которые смогут дать толчок новым научным изысканиям. В этом заключается **практическая значимость** работы.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, состоящих из трех параграфов, заключения, списка литературы и приложения.

Во **введении** актуализируется выбранная тема, а также ставятся цель и задачи исследования.

**Первая глава** посвящена истории становления фильма портрета как жанра, формированию его индивидуальных особенностей, методов и приемов подачи материала.

**Вторая глава** посвящена анализу современных фильмов-портретов в кино и на телевидении: выявлению сходств и различий фильмов-портретов на ТВ и в кино, актуальных тенденций в выборе героя и подаче материала, а также выявлении жанровых особенностей современного фильма-портрета.

В **заключении** подводятся итоги проведенного исследования, формулируются основные выводы.

Таким образом, в ходе нашего исследования мы постараемся выявить, что же представляет собой фильм-портрет сегодня на телевидении и в кино, какие он имеет особенности и какие векторы развития прослеживаются сегодня в данном жанре.

# ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА КАК ЖАНРА ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО- И ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

# 1.1 История развития и становления фильма-портрета в кино

С «Прибытия поезда» братьев Люмьер началась эпоха «времени, запечатленного на кинопленку»[[7]](#footnote-8) — документального кино. Люди получили возможность фиксировать действительность такой, какая она есть, и сохранять ее на пленке, поэтому уже *«*первые кадры кинематографа были документальными»[[8]](#footnote-9).

Первоначально вся кинопродукция носила хроникальный характер. О публицистических, проблемных фильмах пока речь не шла. Портретные очерки, проблемные фильмы в привычном для нас понимании этого жанра появятся значительно позже, в период звукового кино.

Во многом преимущественное обращение к чистой кинохронике на раннем этапе развития документального кинематографа обуславливалось отсутствием технических средств для создания другого рода фильмов. Как только они появляются в арсенале режиссеров, документалисты начинают осваивать самые разных жанры.

Первыми на возможности воздействия кино на широкую аудиторию с целью создания информационной картины мира и для пропаганды идей обратили внимание пришедшие в 1917 году к власти коммунисты. В.И. Ленин призвал использовать возможности кинематографа для пропаганды коммунистических идей, показа советской действительности, а также для образовательных целей. Начинать документалистам вождь посоветовал с хроники[[9]](#footnote-10). На экране стали появляться первые киножурналы «Кинонеделя» (1918), «Хроника» (1918). Это хроникально-документальное кино на заре новой эпохи Владимир Ильич назвал искусством образной публицистики[[10]](#footnote-11), а историки кино назовут его Киноленианой[[11]](#footnote-12).

В это время начинаются и первые опыты в жанрах художественной публицистики. Помимо хроники, документалисты начинают снимать и первые портретные очерки. Это были, по сути, тоже хроникальные кадры, без звука и привычных нам сегодня выразительных средств, но в них уже прочитывался интерес к личности человека. Публицистика в кино начинает продвигаться вперед, постепенно оттесняя информационную, репортажную съемку с привычных главенствующих позиций.

Первопроходцем здесь стал Дзига Вертов. Он одним из первых обратил внимание на личность человека («Три песни о Ленине», «Колыбельная»). За несколько лет до «трех песен» в фильмах режиссера уже начинали звучать документальные монологи. Сам Вертов свою работу «Три песни о Ленине» назвал внутренним монологом[[12]](#footnote-13). В звуковом фильме «Симфония Донбасса» Вертов дважды использовал прием синхронной записи речи героя, что заметно оживляло картину. Известный кинодокументалист понял, что помимо съемок исторических картин о советской действительности, можно показывать на экране жизнь простого человека, чья биография намного ярче передаст суть исторического периода: «Да здравствуют обыкновенные смертные люди, заснятые за своим обычным делом!»[[13]](#footnote-14). В «Симфонии Донбасса» — целое изобилие планов простых рабочих, занятых производством, которые говорят громче лозунгов

Д. Вертов будет стремиться показывать не только действительность, но и простых людей без лишних украшательств. Человек с киноаппаратом**,** застающий действительность врасплох. Вертов попытается впервые это сделать в «Киноглазе», а позже свою мысль разовьет и укрепит в «Киноправде».

Известный киновед С.В. Дробашенко в своей работе «Пространство экранного документа» подчеркивает, что это «первая в мире попытка создать киновещь без участия актеров, художников, режиссеров, не пользуясь ателье, декорациями, костюмами. Все действующие лица продолжают делать в жизни то, что они делают обычно»[[14]](#footnote-15).

Свою теорию Дзига Вертов будет развивать и в последующих картинах: «Мне важно знать, является ли ошибкой мое стремление не возвращаться назад к уже пройденному, а пытаться проникнуть в еще не пройденное, скажем, в область показа «живого документального человека»: семьи, бригады, небольшого коллектива...»[[15]](#footnote-16).

Однако пройдет тридцать лет, прежде чем режиссеры-документалисты обратятся к нему снова и признают его теории. Лишь в 60-е годы начнут создаваться такие фильмы-портреты, о которых мечтал Дзига Вертов.

Следующим шагом на пути к становлению такого жанра документалистики как фильм-портрет становятся 30-е годы. В это время, по мнению исследователя Людмилы Джулай, происходит становление документального кино в нашей стране. Исследователь связывает это с рядом постановлений правительства того времени: в 1931 и 1932 годах выходят постановления по вопросам кино и «О перестройке литературно-художественных организаций»[[16]](#footnote-17).

Таким образом, произошла переориентации всего искусства на построение социалистического общества. Кино здесь пришлось как нельзя кстати. Советский строй отвел документальному кино место одного из «винтиков» в пропагандисткой машине. Подчинение идеологическим направлениям действующей власти просуществует вплоть до середины 80-х годов.

Документалисты в 1930-е годы все же находили новые формы и развивали новые жанры. С развитием интересующего нас фильма-портрета связано имя известного режиссера-документалиста Михаила Яковлевича Слуцкого. Он одним из первых начал снимать свои работы в жанре киноочерка. Его работы не давали того публицистического тона, присущего очеркам сегодня, но уже уверенно шли к нему[[17]](#footnote-18). В его картине «Последний кубометр» можно видеть эпизоды, представляющие собой практически портретные зарисовки.

Картина «Нанаец с реки Тунгуска» (1934 г.) представляет собой фильм-портрет о нанайце, приехавшем в Ленинград учиться живописи, такой же жанр и у фильма «Лю-Фу» — о рикше с Дальнего Востока. Элементы портретного очерка можно видеть в фильмах «Жить зажиточно» и «Две лишние буквы».

Во второй половине 1930-х годов начинается, как отмечает Л.Н. Джулай в своей работе «Документальный иллюзион», экспансия героики на документальном экране. В это время присутствует большое количество фильмов-портретов о «сталинских соколах» В. Чкалове, Г. Байдукове, В. Коккинаки.

Расширение технических возможностей съемки и изменения в политических процессах толкнули режиссеров на создание большого количества портретных очерков. В это время рука об руку шли игровые фильмы и похожие на них по стилю документальные ленты: игровые картины «Светлый путь», «Семеро смелых» сосуществовали с документальными «Дуся и Маруся Виноградовы» и «Папанинцами»[[18]](#footnote-19).

В 1930 годы власть начинает осознавать, что не только хроникальные картины о происходящих свершениях могут воздействовать на массы, но куда большее влияние имеют рассказы о людях, живущих в эту эпоху. Режиссеры, работавшие в это время, такие как Р. Кармен, М. Левков, своими картинами подтверждали это. Не случайно в послевоенный период в кино и на телевидении будут обращаться к фильмам-портретам о «героях своего времени» — ударниках, активистах и т.д.

1940-е годы сложились не так, как планировали кинематографисты. Лозунг «В будни!», провозглашенный в 1940 году на Всесоюзном съезде кинематографистов, пришлось оставить. Военные действия наложили свой отпечаток на документальный кинематограф. Еще в 1938 году с момента боевых действий СССР с Японией, так называемых Хасанских боев, и с русско-финской войны 1939 года многие операторы и режиссеры отправляются на линии фронта снимать хронику сражений. Портретные очерки уходят на второй план, а их место занимает репортажная съемка о проводимых операциях и подвигах солдат. Группы операторов возглавляли опытные режиссеры, такие как И. Копалин, С. Гуров и другие. В приоритете стояли ленты для укрепление боевого духа и сохраняющие память о сражениях на полях Великой Отечественной войны.

Фильмы-портреты в это время тоже присутствовали, однако режиссеры не углублялись в психологию героя, в его характер. Важен был подвиг[[19]](#footnote-20). Примером могут служить картины «Бронебойщик Найдин», «Летчик Талалихин». Документальное кино в этот непростой для страны период оказалось очень востребовано.

После окончания Великой Отечественной войны, вплоть до смерти Сталина в 1953 году и переходом на новый курс Хрущева, документальные фильмы не имели полной свободы. В основном шло осмысление прошедшей войны и рассказ о героических подвигах детей Родины. Настоящий всплеск фильмов- портретов пришелся на 60-е годы.

Режиссеры вновь обратили свое внимание на ударников производства, на простых людей, которые своими действиями создают фундамент счастливого будущего страны. В это время вспомнили о лозунгах Дзиги Вертова и о его теориях. К тому моменту имя режиссера было подзабыто, но в 60-е годы его вклад, наконец, был по достоинству оценен.

Первым фильмом, который определил фильм-портрет как жанр в привычном нам понимании, стал фильм «Катюша» Виктора Лисаковича о военной медсестре, разведчице Екатерине Михайловой (Деминой). Фильм стал настоящим прорывов. Его создатели использовали метод скрытой и привычной камеры, что придавало живость и правдоподобность картине. Этот фильм получил приз «Золотой голубь мира» на [Международном кинофестивале в Лейпциге](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D1%83%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B8_%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE_%D0%B2_%D0%9B%D0%B5%D0%B9%D0%BF%D1%86%D0%B8%D0%B3%D0%B5), что означало признание отечественной портретной документалистики не только на Родине, но и за рубежом.

Портретный очерк становится в документальном кино одним из доминирующих жанров. Все чаще в названия выносятся имена героев фильмов. К примеру, фильм 1961 года о трактористе-целиннике Михаиле Довжике так и назван — «Михаил Довжик».

На 1960-е годы пришелся расцвет телевидения, и портретные очерки все чаще появляются не только на больших экранах кинотеатров, но и на маленьких экранах телевизоров КВН.

Многие документальные кинопортреты показывались на ТВ, но иногда случалось так, что фильм-портрет с телеэкрана попадал на киноэкран, так как не был принят на Центральном телевидении («Шинов и другие»). Но в основном все, что делали режиссеры документалисты, предлагалось для показа на телевидении. Аудитории теперь не за чем был ходить в кинотеатры, достаточно было дома нажать на кнопку. Опрос, проведенный в середине 80-х показал, что только 7% готовы пойти в кинотеатр на документальную ленту, а 65% выбирали домашний вариант[[20]](#footnote-21).

В 70-е годы документальные ленты выходили в большинстве своем на телевидении, но документальное кино продолжало жить. Подтверждением тому служат конкурсы и фестивали документальных фильмов. На фестивале в Тбилиси в 1975 году, едва ли не каждая третья картина относилась к фильму-портрету[[21]](#footnote-22).

В 80-е годы происходит поворот к проблемным фильмам. Это во многом было связано с новым политическим курсом, взятым СССР периода «перестройки». Теперь героями фильмов-портретов чаще всего становятся «нетипичные» люди. Фильмы о людях труда, ударниках производства уходят в прошлое.

В 1993 году Виктор Косаковский снимает фильм-портрет «Беловы» о брате с сестрой, живущих в деревне. Это фильм-философия, фильм-рассуждение о жизни. Такого рода фильмов в документальном кино еще не было, это был фильм-открытие, который показал новый виток в развитии фильмов-портретов. В картине практически нет истории, просто показаны несколько дней из жизни брата и сестры. В рассуждениях брата его сестра ведет «неправедный» образ жизни, но на самом деле праведник в этой семье как раз она.

В. Косаковский открыл новый тип героев, показал простых людей с их простой жизнью, без героических подвигов, без вызовов обществу, но со своей философией жизни. Таких Беловых в России можно найти довольно много, но раньше режиссеры не обращались к ним. Поэтому с выходом фильма появилось огромное количество подражателей, но подобного успеха они не имели.

В 2000-е годы фильмы-портреты, да и документальное кино в целом на киноэкранах уже не показывают. Их место заняло игровое кино. Документальным картинам отвели место на телевидении, а вот в кино на больших экранах такого рода ленты можно с тех пор увидеть лишь на кинофестивалях и специально организованных мероприятиях.

#

# 1.2. Фильм-портрет на телевидении

15 ноября 1934 г. была проведена первая в Советском Союзе передача телевизионной программы с разложением изображения на 30 строк со звуковым сопровождением. Спустя три года в свет вышла первая пробная студийная передача. В 1938 году сдали в эксплуатацию Ленинградский телевизионный центр, передачи которого транслировались через день. А вот с 5 ноября того же года на Шаболовке началось регулярное вещание. Однако во время Великой Отечественной войны телевидению пришлось на время остановится в своем развитие.

В послевоенное время телевидение стало возрождаться, приобретать и развивать все новые формы и жанры. В 1951 началось вещание центральной студии телевидения, ставшей в последующем Центральным телевидением СССР. Телевидение претерпевало существенные изменения. Об этом говорит тот факт, что в 1954 году начали создаваться специализированные редакции. Были созданы киноредакция, редакции научно-популярных, промышленных, сельскохозяйственных и спортивных передач. Телевидение начинает приобретать массовый характер: «в конце 50-х г.г. серийный выпуск черно-белых телевизоров с диагональю экрана 35, 43, 53 см. В 1960 г в СССР использовалось 4 млн. телевизоров, действовали 70 телецентров и сеть ретрансляционных станций».[[22]](#footnote-23) В эти годы появляется такое понятие как телефильм, хотя многие режиссеры в тот период спорили о его существовании и необходимости. Известный исследователь телевидения С.А. Муратов определил телефильм как фильм, в котором коммуникативный эффект программности заранее предусмотрен и включен в саму структуру произведения, предопределяя его драматургию поэтику и способ показа[[23]](#footnote-24). Многие режиссеры отрицали наличие специфической телевизионной эстетики в своих фильмах. Так, к примеру, Виктор Лисакович говорил о своей ленте «Катюша», что в ней отсутствуют телевизионная эстетика и что он не видит разницы между кинофильмом и телефильмом[[24]](#footnote-25).

Сергей Александрович Муратов, наоборот, считал, что «телевизионный фильм-портрет можно назвать жанром-индикатором, выступающим не только как высшая форма экранного выявления человеческого характера, но и как система отсчета для самых разных областей документалистики». По мнению исследователя, «добраться до портрета» для экранной документалистики означает вступить в период ее художественной зрелости[[25]](#footnote-26).

Первым, открывшим галерею телефильмов-портретов, стал «Нурулла Базетов» В. Ротенберга, получивший не меньшее признание, чем «Катюша» В. Лисаковича.

Попутно стоит отметить, что именно с «Катюши» на телевидении началась тенденция выносить имя героя в название фильма (например, фильм М. Голодовской «Раиса Немчинская — артистка цирка»). Конечно, именами героев называли фильмы и до этого, но с фильма-портрета о Екатерине Деминой количество таких фильмов стало неуклонно расти. Такая же тенденция, как уже отмечалось ранее, была и в кино.

В 1967 году выходит *коллективный* фильм-портрет, своего рода срез современного поколения, «Все мои сыновья» (режиссеры О. Гвасалия и А.Стефанович). Фильм получился как образная анкета, которая рисовала портрет современного молодого поколения, выявляя их ценности, жизненные установки, приоритеты. Стоит отметить, что картина показывала уже начинающиеся изменения в обществе, изменившуюся логику и взгляд на существующий мир. Это станет заметно позже, уже в период перестройки. Все это мы увидим на документальных кинопленках.

В это же время В. Ротенберг снял «Воспоминание о летчике», названный С.А. Муратовым «первым коллективным портретом-воспоминанием»[[26]](#footnote-27), который стал предтечей современного мемориального фильма-портрета. Стоит отметить, что в это время было сделано много открытий о новых приемах в документальном кино. Многие из них брали свое начало именно в фильмах-портретах.

Д. Луньков, снявший в 1970 году фильм-портрет «Страница», открыл новую страницу телевизионных портретных очерков, показав на экране целую галерею «народных» характеров. Его находка дала толчок к появлению целых циклов подобных фильмов (цикл воспоминаний К. Симонова «Шел солдат» и др.).

Огромную роль в фильмах-портретах в 70-е - 80-е годы стали играть личности героев. Если раньше, выполняя социальный заказ, режиссеры чаще всего обращались к простым рабочим, то в указанный период выходят фильмы и об известных личностях, например, фильм о Вие Артмане «Разговор с королевой» (реж. Р. Кальниньш, 1981). В эти годы, в целом, изменился показ героя на экране. Режиссеры стали использовать для раскрытия образа рассказы о нем других людей. Так был создан фильм «Труды и дни Терентия Мальцева». Теперь ищут уже не просто героев труда, но и интересных и необычных людей. Так, А. Ревенко снял фильм о колхозном изобретателе «Прощаюсь до весны». Герои меняются, и, чем ближе 90-е годы, тем больший спектр проблем и широта психологических типов героев встает перед нами.

Во многом это было связано с изменившейся политикой в государстве. Раньше режиссеры не могли себе такого позволить, как, например, в фильме «Шинов и другие», «Гамаев и другие», которым было уготовано пылиться на полках. «Настоящей экранной удачей»[[27]](#footnote-28) был назван фильм С. Зеликина о генеральном директоре уральского комбината «Перед выбором», где режиссеру удалось открыть, казалось бы, чисто советского трудящегося с абсолютно новой стороны. Наш тезис о том, что герои менялись во многом, благодаря тому, что менялся политический строй, подтверждают слова известного телекритика Сергей Муратова: «Становление портрета — это путь от номенклатурного («назначаемого») героя, санкционированного тематическим планом, к признанию права «быть избранным» за все более широким кругом лиц (в идеале — за каждым). Путь от строго функционального поведения, обусловленного характером изображаемого события или регламентом съемочной процедуры, к возможности все более непосредственного самопроявления человека в различных жизненных ситуациях» [[28]](#footnote-29). Этот факт отмечает в своей статье и А.А. Пронин: «Биографические фильмы, как и вся «рассказывающая поучительные истории» теледокументалистика, «работают» на контролируемое властью и выгодное ей формирование и поддержание идентичности зрителя»[[29]](#footnote-30).

Весьма неоднозначными для телефильма-портрета стали 90-е годы. Период коренной ломки, полной смены понятий, развенчания идеалов, которые казались непоколебимы, кризис общества в целом. В этот период документалистика переживает упадок. В телевизионном эфире документальное кино отодвигают на второй план, а на первое место выходят новостные и развлекательные программы. Прежнего эфирного времени документалистам не достается.

Настоящим творческим прорывом стал уже упоминавшийся фильм Виктора Косаковского «Беловы» о сестре и брате, живущих в деревне, о столкновении двух противоположных миров, борьбе двух философий. Фильм называли одной из лучших картин и ставили в один ряд с первым фильмом-портретом в мире «Нанук с севера» (реж. Р.Дж. Флаэрти, 1922). Появляется в 1994 году коллективный фильм-портрет о петербургской коммуналке Владислава Виноградова «Коммуналка», выходят фильмы Виталия Манского.

В 2000-е годы документальное кино продолжает свое существование, несмотря на потери в эфире и прокате. Процент людей, интересующихся документальным кино, по-прежнему высок. В 2005 году появился даже канал, на котором демонстрируются документальные фильмы — «24 док». Телеканал «Культура» показывает в своем эфире довольно большое количество таких фильмов. На «ОТР» выходит передача «Человек с киноаппаратом». Однако, как отметила режиссер М. Голодовская: «От документального кино отлетела способность всерьез влиять на общество»[[30]](#footnote-31).

Фильмы-портреты, которые все же выходят на экраны центральных телеканалов, стали чаще посвящать знаменитым людям. «Первый канал» транслирует юбилейные фильмы-портреты, выходящие к определенным датам и рассказывающие о биографии известных людях. Эти тенденции в настоящий период времени влияют на содержание и формат современных документальных фильмов. С завидной периодичностью, пусть и не с таким успехом и массовым зрителем, как в середине ХХ столетия, фильмы-портреты продолжают сниматься и в документальном кино. Их авторы снимают не известных певцов, а простых людей со своими характерами, своей философией, которые не оставляют равнодушными и поднимают общественно важные проблемы.

#

# 1.3. Способы подачи материала в фильмах-портретах: технологии создания и выбор героя

Отечественная кино- и теледокументалистика за довольно короткий по меркам истории путь своего существования претерпела значительные изменения, причем не только в плане содержания, но и в плане выбора форм подачи материала. Процесс становления фильма-портрета в кино шел в зависимости от социокультурной ситуации и от развития кинематографа и телевидения.

За последние сто лет мир технических возможностей сильно изменился. Если в 1895 году приветствовали рождения кинематографа, то спустя чуть более ста лет мир уже активно пользуется интернетом. В начале ХХ века Дзига Вертов только опробовал синхронную съемку в "Симфонии Донбасса", а сегодня выходят целые пособия как снимать видеофильмы, к примеру, труды В. А. Гамалея «Мой первый видеофильм от А до Я», Д.А. Долинина «Киноизображение для "чайников"», И. Кузнецова и В. Познина «Создание фильма на компьютере» и др.

Эти факторы обуславливают те существенные изменения, которые претерпевал портретный очерк в процессе своего становления и дальнейшего развития как жанра, так как в этом процессе менялись не только технические средства, но и герои. Исходя из этого, нам представляется важным посмотреть на эти изменения, чтобы понимать, как создавались и что представляли собой фильмы-портреты в процессе развития кино и телевидения, так как это поможет нам сказать о том, что представляет собой фильм-портрет сегодня.

 В период своего зарождения документальное кино было немым. Соответственно, первые попытки в создании фильма-портрета тоже не имели звука и были далеки от того представления об этом жанре, которое мы имеем сегодня. В арсенале режиссеров-документалистов для создания образа героя присутствовали только съемочные и монтажные средства выразительности. Однако стоит отметить, что режиссеры активно ими пользовались и искали новые решения: использовались разные ракурсы, различные крупности планов.

Вначале кинодокументалистика была представлена в основном в виде кинохроники. На хронике и отрабатывали свое умения первые режиссеры-документалисты. Известнейший новатор и режиссер документального кино, во многом определивший современные направления в документалистике Дзига Вертов, как и многие другие, начинал с репортажных съемок. Однако навыки, которые он получил в процессе этой работы, применялись в последующих его портретных работах. К примеру, в «Киноправде № 1» в 1918 году Вертовым используется широкое многообразие планов и ракурсов. Средний план броневика с транспарантами сменяется крупным планом Ленина в машине, затем с другой точки мы видим, как Троцкий принимает парад. С разных ракурсов сняты гулянья на Девичьем поле.

Стоит отдельно сказать о монтаже. Так как звука не было, то использовали надписи на экране, которые сменяли планы и вводили зрителя в курс дела. Портретных очерков в привычном нам понимании не было, они больше относились к хронике. Изменения стали происходить с появлением в кино звука.

Новатором здесь был тот же Дзига Вертов. В 1930 году одним из первых в России он применил метод синхронной съемки. Это был не только первый фильм, снимавшийся сразу со звуком, но одна из первых похожих на коллективный фильм-портрет картина. Режиссером были записаны не только звуки стройки Днепрогэс — гудение паровозов, удары молотов процесса, но и разговор одного из участников стройки, а также выступление партийного организатора. Мы видим лица молодых и старых работников, жителей, трудящихся на стройке и занятых уборкой полей, слышим их голоса — все это создает определенную картину, показывает портрет того поколения. Интересны и монтажные приемы. Крупный план лица смотрящей куда-то девушки монтируется с кадрами падения колокольни. Через этот, казалось бы, технический прием читается отношение автора и героя к происходящим событиям: основные идеи большевиков в отношении к религии и реакция на это молодого поколения. Стоит отметить, что снималось все с разных ракурсов. При добавлении в картину звука создавалась полная картина происходящих событий.

Однако и до появления звука в кино режиссерами-документалистами использовался целый арсенал выразительных средств для более точной и наглядной подачи материала. Для подтверждения нашего тезиса будет уместно привести замечание исследователя документального кино Людмилы Джулай: «Освоение кинематографом звука — живой человеческой речи, специально созданной музыки, звучаний и шумов реальной жизни — было подготовлено не только достижениями техники, но и, прежде всего, развитием выразительных средств самого искусства: оно стало подлинной революцией — творческой, художественной. И советские мастера кино были в первых рядах. И если в техническом осуществлении они несколько отставали от Запада — в творческих и теоретических вопросах они были впереди. Эйзенштейн, Вертов, да и подавляющее большинство кинематографистов приветствовали освоение звука, искали и находили способы его применения»[[31]](#footnote-32).

Следующим звуковым фильмом стал фильм Эсфирь Шуб «К.Ш.Э», в котором тоже присутствовали портретные зарисовки. Эсфирь Ильинична была выдающимся монтажером, но здесь она показала себя и как новатор в использовании звука. Фильм был снят в 1932 году, и в нем содержится, по сравнению с фильмом Вертова, большее количество портретов и синхронной записи речи. Комсомолка, которая производит электрические лампочки, рассказывает о своей работе, о том, как начинался ее трудовой путь, что приехали она с подругами из деревни и была нацелена на трудовые рекорды. Перед нами уже история человека: есть прошлое, настоящее и будущее. Снята девушка в процессе работы. Появляется и женщина из Армении, рассказывающая о первой в Союзе высоконапорной станции. Она снята на белом фоне крупным планом. Мы видим лицо женщины, ее глаза, что гораздо больше, чем слова, передает ее отношение к происходящим событиям. Один из строителей Днепрогэс товарищ Дмитрусенко рассказывает о достижениях бригады на фоне работы. На экране живые истории, передаваемые не только с помощью звука, но и с помощью точек съемки, крупности планов.

Стоит отдельно сказать о монтаже: у Вертова монтажные фразы более короткие и динамичные, а у Шуб же наоборот монтажная фраза длится довольно долго. Дзига Вертов обращает большее внимание на «жизнь врасплох», на то, что происходит сейчас, тогда как Эсфирь Шуб более внимательна к деталям: «Вертов искал новые средства выражения в области передачи фактурности материала и монтажной формы фильма, монтажного «вижу». Преодолевая традицию очевидности документальной картины, вялость и однозначность монтажа, режиссер стремился в документальном материале специфический язык кино, свободный от литературных и театральных напластований»[[32]](#footnote-33).

Тем самым Вертов ввел и по сей день активно используемый при создании фильмов-портретов, да и документального кино в целом, метод наблюдения, метод «жизнь врасплох». Картины, которые впоследствии станут классикой отечественного фильма-портрета, будут сниматься, основываясь на этом постулате Дзиги Вертова.

В 1934 году появилось такое понятие как «работа в кадре». В фильме «Две лишние буквы» (реж. М. Слуцкий) оператор картины Б. Макасеев выступил в роли киноинтервьюера. В 30-е годы создателям фильмов нередко приходилось проводить по несколько дней в холодных машинах, снимая нужный эпизод, опускаться в залитую водой шахту, выходить в море. Таким образом, документальный фильм и фильм-портрет вбирали в себя все новые и новые формы подачи материала.

Героями первых фильмов-портретов становились «строители коммунизма»: комсомольцы на стройках, колхозники, партийные организаторы: «Мы должны показать... новых людей, героизм которых не в том, что они надрываясь, переносят на себе непосильные тяжести, — для этого теперь у нас существуют краны, — людей, героизм которых не в том, что они, падая от бессонницы, работая по четырнадцати часов подряд, — теперь у нас семичасовой рабочий день, — мы должны показать людей жизнерадостных, методически и упорно овладевающих техникой новых производств, строящих лучшую жизнь с глубоким чувством ответственности за свою работу перед страной»[[33]](#footnote-34). В своей книге «Документальный иллюзион» Людмила Джулай не раз говорит, что режиссеры 30-х годов были нацелены на выполнение социального заказа и зависели от идеологических концепций.[[34]](#footnote-35) Однако, справедливо будет отметить, что этот факт не мешал им развивать документальное кино и находить новые способы и формы для показа живого человека на экране. Появление новых технических средств лишь расширяло их творческих арсенал, как мы видим на примере «Симфонии Донбасса» и «К.Ш.Э.» — картин Дзиги Вертова и Эсфирь Шуб.

В 1940-е годы в период ведения СССР боевых действий режиссеры документальных картин обращаются к передаче на экране подвига, к рассказу о героизме людей. Снова происходит обращение к репортажным съемкам. Однако режиссеры-документалисты активно используют арсенал имеющихся у них технических и творческих средств. В ход здесь шла уже развитая звукозапись, помогающая передавать атмосферу происходящих событий: звучат крики «Ура!» во время атаки, разные планы и ракурсы при съемке портретных картин, хроникальные кадры. Активно использовался метод наблюдения, так, например, в фильме «Первый бой пулеметчика Горостаева» документалисты попытались проследить за судьбой человека.

После Великой Отечественной войны героями картин становятся люди, совершившие подвиг. Документальное кино было ориентировано на закалку боевого духа, на сохранение памяти о подвигах во время Великой Отечественной войны. В это время задачей авторов становится не столько рассказ об истории человека, сколько его подвиг. В связи с этой задачей выбирались технические и художественные средства выразительности. Этим объясняется превалирование репортажных съемок.

Этапным периодом развития фильма-портрета стали 1960-е годы. В это время, как отмечалось ранее, он приобрел те жанровые признаки, которыми обладает до сих пор. Во многом повлияло и развитие технических средств, расширивших возможности съемки, и появление телевизионной документалистики.

В связи с изменениями в экономике страны, переходом на автоматизированные системы управления человек, как организатор всего этого процесса, стал необходим, в связи с этим режиссеры обратили особое внимание на человека труда. Фильм-портрет стал здесь просто незаменим. И молодые новаторы телевидения, и уже маститые режиссеры стали искать новые формы для подачи материала в фильмах-портретах. Как уже отмечалось, прорывом здесь стал фильм-портрет Виктора Лисаковича «Катюша», в котором использовались сразу два метода съемки — привычная и скрытая камера.

Метод привычной камеры позволил раскрепостить героиню, она перестала обращать на камеру внимание и вполне естественно вела себя в кадре. Скрытая же камера позволила увидеть эмоции, которые невозможно было бы снять, если бы героиня видела камеру. Здесь применялись, по сути, выдвинутые Дзигой Вертовым постулаты о «жизни врасплох», за героиней следил «киноглаз». Этим методом режиссеры активно пользуются и по сей день, как в кино, так и на телевидении, при создании фильмов-портретов. Однако скрытая камера и ее использование при съемки таких фильмов в то время вызвала полемику. Некоторые теоретики и практики такой метод осуждали, так как он нарушал этические нормы и вторгался в жизнь героя без его ведома. Однако многие критики высказались за такое нововведение, так как это помогало передавать неподдельные эмоции и придавало картине ощущение реальной жизни. Известный критик Л. М. Рошаль писал: «Возможно, и бывали фильмы, нарушавшие при съемке скрытой камерой какие-то стороны этических взаимоотношений автора с действующими лицами, но думается, не так уж часто. Вместе с тем не следует также думать, что когда открытой камерой снимают человека, явно позирующего, говорящего чужие, кем-то за него написанные слова, все этические нормы соблюдены. Потому что самое серьезное нарушение таких норм — это нарушение жизненной правды. И тут не имеет ровным счетом никакого значения, нарушена ли она скрытой или обычной съемкой»[[35]](#footnote-36).

Фильм был насыщен новыми техническими и творческими приемами: в фильме звучал в кадре и за кадром голос автора и самой героини; история была показана в разном временном аспекте – кадры современных событий чередовались с военной хроникой, старые фотографии героини с современной ее киносъемкой. Получилось своеобразное сплетение прошлого и настоящего, из сочетания разных фрагментов возникала цельная картина.

1960-е, а затем и 70-е годы выдались богатыми на открытие новых приемов в подаче материала. Создавались коллективные портреты, состоящие из новелл, например, «Трое в пути», где по замечанию Людмилы Джулай, фильм «отражает новый для режиссера путь экранного показа человека»[[36]](#footnote-37). Открывшиеся перед режиссерами новые возможности, как технические, так и творческие, порождают все новые и новые формы. Появляются фильмы-портреты, которые строятся на рассказах современников; фильмы, состоящие из синхронов, благодаря которым получается создавать коллективный портрет; фильмы, строящиеся на показе только лиц людей и их эмоций, — это ведь тоже коллективный портрет. Таким образом, широкое распространение новых форм дает толчок и к поиску нового содержания.

В этот период появляются и новые герои фильмов-портретов, которыми становятся обычные трудящиеся, конечно, чаще всего передовики производства, однако присутствовали и простые люди. Заметно расширяется круг лиц, которые привлекают внимание режиссеров. Документалисты создают психологические портреты, ищут интересных людей со своей жизненной позицией. Не всегда такие картины попадали на широкие экраны, но интерес к ним присутствовал. Так, например, фильм «Шинов и другие» показал человека непонятого, который оказался уволенным, так как не соответствовал представлениям системы о водителе троллейбуса. Подобная ситуация показывалась и в фильме «Гамаев и другие».

В период начинающейся «перестройки» огромное внимание начинает уделяться маргинальным слоям населения, людям, идущим против системы. Люди труда уходят в прошлое.

В перестроечный период меняются технические и творческие возможности съемок. Каждый автор сам создает уникальные монтажные приемы, выбор планов и ракурсов, но многие методы и способы ведут свое начало с 60-х годов, когда фильм-портрет начал свое стремительное развитие. Совершенствование техники значительно ускорило процесс работы и открыло новые возможности, которыми сегодня режиссеры фильмов-портретов активно пользуются.

# ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ В КИНО -И ТЕЛЕЖУРНАЛИСТИКЕ

#

# 2.1. Современный фильм-портрет в кино и на телевидении:

# выбор героя, способы его презентации

Документальное кино как вид экранного искусства существует уже более 100 лет. Сначала это были хроникальные работы, затем с развитием технических возможностей и социокультурными изменениями появлялись все новые жанры, к которым относится и фильм-портрет.

Период формирования и становления жанра экранного портретного очерка пришелся на вторую половину ХХ века, когда он приобретает присущие этому жанру характеристики, отличающие его сегодня от других документальных картин. В период своего развития фильму-портрету пришлось изменить и формы своего выражения — в 1960-е гг. появляется еще и телевизионный фильм-портрет, обладающий своими специфическими чертами.

Кино и телевидение — во многом понятия разного порядка. Каждый из этих видов экранного творчества имеет свои особенности, свои тенденции развития. Сегодня, в зависимости от того, на какой платформе выходит фильм, будет зависеть и выбор героя и, соответственно, тематика фильма.

В документальном кино, как и в теледокументалистике, прослеживаются определенного рода тенденции, которые мы попытаемся отразить в своей работе.

Фильм-портрет в кино и на телевидении изначально отличали способы создания материала. Появление на телевидении возможности видеозаписи, радикально облегчившей и ускорившей процесс синхронной записи изображения и звука, еще больше выявили эти различия. В то время как режиссеры в кино использовали кинопленку, которая придавала особую выразительность материалу, а сложность технологии записи звука способствовала перенесению акцента на изображение, в телевизионной документалистике больший акцент стал делаться на звуке. К тому же на телевидении большую роль играют сроки. У телевизионщиков нет возможности, как у кинорежиссеров, подолгу снимать материал. На ТВ существует строгий дедлайн, несоблюдение которого грозит банальным невыходом материала в эфир. Режиссер кино в этом плане имеет больший промежуток времени.

С развитием технических средств, а именно с появлением цифровой записи, технологическое различие между документальным фильмом на ТВ и документальным фильмом в кино стерлось. Сегодня кинодокументалисты используют цифровые видеокамеры, которые более оперативны в плане создания материала, имеют улучшенные технические характеристики, однако того пленочного эффекта, что был присущ кино, у них нет. Таким образом, с технической точки зрения картинка и на телевидении, и в кино в фильме-портрете идентична, кино- и телефильмы различаются только экранной трактовкой реальной действительности.

Проанализировав современные фильмы-портреты на отечественном телевидении и в кино, можно проследить целый ряд тенденций в содержательном плане, характерных для каждого направления.

Стоит отметить один важный момент: массовая аудитория в большинстве своем видит фильмы-портреты, которые демонстрируются на телевизионных каналах. Этот тезис подтверждает и высказывание А.А. Пронина о том, что «для массового зрителя телевидение было и остается одним из главных "рассказчиков"»[[37]](#footnote-38).

В программах федеральных телеканалов не только фильмы-портреты, но и документальное кино в целом, встречаются довольно часто. Они и формируют у массового зрителя представление о современной документалистике.

Документальные же кинофильмы до широкого зрителя практически не доходят. В большинстве своем их можно встретить лишь на фестивалях, то есть они транслируются для довольно узкого круга лиц. Их основная аудитория — это такие же документалисты, как и их создатели, а также эксперты в этой области и неравнодушные к такому жанру люди. Кинофильмы-портреты транслируются на телевидении только в специальных программах или на спецпоказах, которых, как показывает современная телевизионная практика, становится все меньше.

Этот факт и накладывает отпечаток на формирование основных тенденций в фильме-портрете на ТВ и в кино, обуславливая во многом специфику выбора героя и проблемы, поднимаемым в фильме.

Современное телевидение целиком и полностью на сегодняшний день зависит от рейтингов. Рейтинг, а точнее интересы зрительской аудитории, формируют вещательную сетку актуального телевизионного контента. Таким образом, «рыночная модель современного телепроизводства навязывает телевидению свои правила».[[38]](#footnote-39) Стремление угодить целевой аудитории, по возможности расширить ее посредством привлечения новых жанров и форм во много обусловлены экономическим фактором. Данный фактор заключается в рекламе, которая является основным источником дохода для многих телеканалов. Присутствие же рекламы на данном канале будет зависеть от количества аудитории, которая его смотрит. Таким образом, игнорировать желания публики телевидение не может. Об этом еще в XX веке написал Теодор Адорно: «Как бы мы не хотели, но отрешиться от того, что публика и ее желания влияет на характер телевизионной деятельности нельзя. Тем более в настоящее время, когда в условиях все большей коммерцианализации СМИ, когда журналистика становится лишь средством зарабатывания денег, рейтинги все больше влияют на нас журналистов и на характер нашей деятельности»[[39]](#footnote-40).

Однако ТВ должно воспитывать своего зрителя, влиять на его вкусовые предпочтения. Но сегодня телевидение, желая сохранить массовую аудиторию, старается потакать самым невзыскательным вкусам и в результате зависит от интересов аудитории. Эта тенденция коснулась и такого жанра, как фильм-портрет, определив принципы героя портретного очерка.

Для современного телевещания характерна некая гламуризация ТВ-контента. Понятия гламура, эпатажа, сенсации, пришедшие из конца 90-х - начала нулевых годов, прочно обосновались на телевидение 2010-х, так как являются самыми рейтинговыми. В связи с этим ориентация на представителей отечественного шоу-бизнеса, так называемых «звезд», а также на известных представителей сферы культуры является доминирующей в выборе героя при создании фильма-портрета на телевидении. Таким образом, уместно вспомнить еще одно замечание А.А.Пронина, что «современные телевизионные авторы к их глубокому сожалению, «в народ» ходят совсем редко и просто вынуждены работать с разнообразными звездами»[[40]](#footnote-41).

Современный телевизионный фильм-портрет представляет собой, как правило, рассказ о жизни известного человека. В большинстве случает фильм приурочивают к юбилею или смерти данной персоны, а также к актуальному событию, которое иллюстрирует жизнь данного человека. На «Первом канале», на телеканале «Культура» фильмы об известных актерах, певцах, музыкантах, политиках в большинстве случаев строятся по одному типу и практически похожи друг на друга по своей структуре и стилистике.

В качестве подтверждения нашего тезиса можно привести несколько фильмов-портретов, снятых об известных личностях телевидения, эстрады и политики. Так, в фильме-портрете к юбилею Николая Расторгуева «Николай Расторгуев. Парень с нашего двора» выбор героя, во-первых, обуславливается, собственно, его юбилеем. Акцент на известности данной личности обозначен уже в названии фильма — это имя героя, которое у многих жителей России и СНГ на слуху. (Таким приемом документалисты начали пользоваться при создании фильмов-портретов еще в 20 веке. В 1970-е годы очень часто имя героя выносилось в название («Раиса Немчинская — артистка цирка», реж. М. Голдовская, 1970).

Интересен в данном фильме еще и тот факт, что название фильма двойное. Второй частью названия служит одна из самых известных песен героя «Ребята с нашего двора» с изменением слова «ребята» на «парень». Таким образом, с самого начала фильма зрителю дают понять, что на экране пойдет речь о личности популярной. Если зритель не догадается по имени, о ком речь, то слуховая память воспроизведет песню. Приемы, использованные для создания данного фильма-портрета, типичны: закадровый текст, в котором автор рассказывает о жизни артиста; интервью с самим певцом, с его родственниками, друзьями, коллегами; лайфы с репетиций; постановочные съемки. Можно сказать, что данный юбилейный фильм-портрет больше носит поздравительный характер для юбиляра. Зритель не получает от фильма особых эмоций и новой информации: в основном это общеизвестные факты и хвалебные отзывы об артисте.

Другие фильмы об артистах на федеральных каналах строятся по такому же принципу и, по сути, идентичны друг другу: «Ирина Аллегрова. Не могу себя жалеть», «Игорь Матвиенко. Круто ты попал...», «Михаил Галустян. Понять и простить», «Марина Неелова. Я всегда на сцене», «Раймонд Паулс. Сыграй, маэстро, жизнь свою...».

Похож на предыдущие упомянутые работы и фильм-портрет о телеведущей на «Первом канале» Розе Сябитовой «Роза Сябитова. Сваха на выданье». Здесь также выносится имя героя в название фильма. Для документальных фильмов портретного характера авторы на «Первом канале» стремятся сделать акцент на личности героя или на той сфере, в которой он знаменит.

Рассказ об известной телесвахе автор строит в основном на ее интервью, на отрывках программ с ее участием, на ее воспоминаниях. В этом фильме очень четко прослеживается упомянутая выше гламуризация телевидения. Это проявляется уже в выборе героини — Сябитова ведет себя довольно эпатажно, дает новые и новые поводы для сплетен, является одной из ведущих известной телепередачи. Соответственно, такой образ она показывает и в фильме о себе: это и провокационные высказывания о замужестве и своей личной жизни, это и советы, которые появляются во время фильма, оформленные как врезка или как отдельный элемент.

Этот простой технический прием очень показателен в плане стремления телевидения к шоу, что доказывает: в какой-то мере современная медиареальность и действительность в целом — это шоу-цивилизация[[41]](#footnote-42). Данный технический прием не имеет никакого отношения к документалистике и во многом отдаляет данный материал от этого жанра. Это в большей мере стремление к завоеванию тех самых рейтингов, в результате чего авторы работают на привлечение внимания, повышение «смотрибельности» материала, его развлекательных свойств.

Таким же образом, на активизацию зрительского внимания и на развлекательность работает и фильм «Виктор Черномырдин. В харизме надо родиться». Здесь выбран очень известный политик, историю жизни которого зрителю предлагают узнать. В фильме используется огромное количество приемов, которые больше направлены не на информативность и достоверность картины, а на развлечение публики.

Фильм-портрет начинается с постановочной съемки, где в студии автор фильма Сергей Медведев и известный актер Геннадий Хазанов говорят о герое. На протяжении всего фильма Геннадий Хазанов будет периодически появляться и зачитывать афоризмы, сказанные героем передачи. Здесь в большей степени представлен портрет-воспоминание, где образ героя показывается через рассказы его родных и коллег о нем. Идет так называемая полифоническая наррация. При этом сам герой появляется лишь в хроникальных кадрах.

В данном фильме есть еще одна характерная для телевизионного фильма-портрета черта — высокая доля авторского присутствия: автор фильма фигурирует не только в закадровом тексте, но и в постоянном общении с собеседниками.

Высокий уровень авторского присутствия в материале характерен и для фильма «Наина Ельцина. Объяснение любви». Фильм начинается с рассказа о том, как и почему автор портретного очерка решила снимать этот фильм. В процессе развертывания повествования автор периодически передает свои эмоции и впечатления о героине в закадровом тексте. Но данный фильм-портрет примечателен еще и тем, что это фактически фильм-портрет в фильме-портрете. Данная работа строится на рассказе Наины Ельциной о ее муже Борисе Ельцине. По сути, в одном фильме идет совершенно разное повествование о двух разных героях, причем от лица одного из героев. В этом фильме, хотя это и не коллективный фильм-портрет, рассказывается сразу о двух известных личностях. Здесь режиссер использовала очень интересный прием — рассказ об одном человеке (в этом случае о Борисе Ельцине) через жизнь другого человека, с которым связана его биография. Таким образом, в документальном фильме о Наине Ельциной параллельно показывается и фильм о президенте Борисе Ельцине.

Однако иногда очередной фильм-портрет сильно отличается и выбивается по своей тематике от того, что делают коллеги по телевизионному цеху. Таков документальный фильм Романа Супера «На кончиках пальцев» — о 28-летней Надежде Кузнецовой, страдающей редким генетическим заболеванием «Синдром бабочки». Вся ее кожа в страшных болячках и отслаивается от неловкого прикосновения. Автор в закадровом тексте рассказывает историю девушки, она появляется на интервью и доносит до зрителя свою жизненную философию. Выбор героя здесь не совсем типичен для современного телевидения, хотя к таким проблемам, следует отметить, стали обращаться чаще. Подобные герои обычно появляются в проблемных репортажах, в документалистике их присутствие реже. От других документальных телефильмов упомянутая передача отличается своим посылом, идеей. Это своего рода философская притча о жизни необычного человека. Девушка рассказывает о своей мечте — побывать на море, и фильм заканчивается этими кадрами.

Огромную роль в данной работе играет героиня — ее манера общения, ее история, ее отношение к жизни, которые идут вразрез с ее обликом. Возникает некий диссонанс: на телеэкране девушка с ограниченными возможностями, чья жизнь сплошное испытание и борьба с болезнью, но в тоже время она полна стремлений, надежд и оптимизма и живет полной жизнью, невзирая на обстоятельства. В фильме прослеживаются черты, которые больше присущи фильму-портрету в кино: монологи героини, которые подаются как закадровый текст; большое количество художественных приемов; медленное, по сравнению с телевизионными стандартами, развитие истории, наличие длинных планов. Однако телевизионности, несмотря на нетипичный выбор героя и способ подачи материала, фильм не лишен. Здесь**,** как и в предыдущем анализируемом фильме**,** высок уровень авторского присутствия. Фильм также начинается с рассказа автора фильма о знакомстве с героиней, но автор здесь во многом по уровню персонификации опередил коллег, так как вставляет рассказ о себе, как противопоставление жизни и судьбе героини. Но никакой смысловой нагрузки такой прием не несет, а во многом пробуждает скептицизм в отношении материала. Но, даже несмотря на такой не очень уместный прием, история героини производит большой впечатление.

На современном телевидении можно встретить большое количество фильмов-портретов об известных исторических личностях. Часто такие фильмы встречаются на телеканале «Культура». Существует целый ряд циклических программ, которые представляют портреты известных исторических личностей— «Гении и злодеи», «Острова» и др. Выбор героя здесь обуславливается его местом в историческом или культурном процессе. Фильм-портрет в данном случае строится в основном на закадровом тесте, на мнении экспертов о той или иной персоне, нередко используются постановочные сцены (т.н. реконструкция события).

Если телевидение пошло в основном в сторону гламуризации и ориентации в выборе героя на популярных и медийных персон, то в кино дело обстоит иначе. Телевидение показывает богатых, успешных и знаменитых, в то время как документальное кино обратилось к совершенно противоположному типу героев.

В современном документальном кинематографе господствуют идеи Марины Разбежкиной и Виталия Манского, проповедующие идеи «реального кино» и «горизонтиальной реальности». В фильмах этого направления доминирует чрезмерная углубленность в негативные стороны жизни и попытка отражения жизненных проблем без их авторской оценки. Этим же объясняется и выбор героев в документальном кино.

Чаще всего это люди маргинальных социальных слоев, которые находятся на периферии общественной системы: алкоголики, бомжи, люди, отвергающие современный общественный строй и принятые в нем правила. В большинстве случаев за героем просто ведется видеонаблюдение, показывается его жизнь, отличная от среднестатистической, на основании которой зритель должен сделать свой вывод.

В отличие от телевидения, режиссеры кинофильмов-портретов не дают каких-либо оценок и никак не присутствуют в материале, оставляя право голоса за зрителем. Чрезмерная углубленность в негатив часто объясняется желанием привлечь внимание к своей работе.

В этом желании вызвать интерес зрителя документальный фильм-портрет в кино и на ТВ схожи друг с другом — телевизионный фильм-портрет показывает, как хорошо живут некоторые люди, и среднестатистический зритель смотрит на эту жизнь как на нечто необычное и недостигаемое**;** в кинофильмах же зритель смотрит на то, как люди живут плохо, и это тоже та жизнь, которую он может не только увидеть на экране, но и в реальной действительности.

Марина Разбежкина и Виталий Манский не скрывают, что стремятся искать негатив, а не позитив:

«Разбежкина: В маленький-маленький посёлочек на краю разреза угольного приезжают телевизионщики и снимают про прекрасного человека, который снял со своими детьми (их четверо) «Маленького принца».

Манский: Фильм.

Разбежкина: Двухчасовой фильм. Он писатель сам.

Ларина: То есть реальный герой?

Разбежкина: Реально. И он захотел, чтобы вот этот посыл шёл... И вот они снимают про чудесного человека. А наши приезжают и снимают про него другого, потому что он живёт в такой невероятной нищете, в такой нелюбви и сложных отношениях с семьёй, с окружающим миром...»[[42]](#footnote-43)

Виталий Манский и Марина Разбежкина, как уже отмечалось, являются на данный момент основными фигурами в документалистике. Марина Разбежкина возглавляет собственную документальную школу, и ее выпускники постоянно становятся номинантами «Артдокфеста» — популярного фестиваля документального кино, представляя по 15-16 работ[[43]](#footnote-44). В результате все документальное кино, именно кино, а не телефильм, приобрело черно-серый оттенок и несет в себе негативные окраски. Соответственно, такая тенденция преобладает при выборе героя фильма-портрета.

В фильме-портрете выпускницы школы документального кино Разбежкиной Мадины Мустафиной «Милана» вполне типичный для этого направления герой. В картине показана жизнь ребенка, который вместе с родителями-алкоголиками живет в лесополосе на окраине поселка. Героиня фильма маленькая девочка Милана, которой приходится рано взрослеть, проживая в странных условиях. Ее родители пьют, ругаются матом, при этом еще ругают и бьют девочку.

Фильм начинается с противопоставления: ребенок из обычной семьи, подруга девочки-героини, идет смотреть дом Миланы, не зная, где же та живет, и оказывается в лесопосадке, где собственно и находится «дом» героини.

В фильме отсутствуют какие-либо художественные приемы, камера просто фиксирует жизнь героя, идет постоянное наблюдение. Причем временами возникает очень важный этический момент: режиссер снимает девочку в моменты, когда ее мать унижает ее и бьет по голове, при том, что провинность была незначительной, но авторы фильма не вмешиваются в ситуацию, что вызывает у зрителя определенного рода эмоциональный шок.

Собственно то, чтобы вызвать эмоции такого рода, и определяет выбор материала в такого рода фильмах-портретах. Эмоциональное воздействие в упомянутом фильме усиливается еще и тем, что героем данной картины является маленький ребенок, который ведет себя не по годам взросло.

Еще одним ярким примером ориентации на показ маргинальных слоев населения служит фильм-портрет Ханны Полак «Человек живет для лучшего». Это длительная история о девочке, а затем и девушке Юлии, которая живет на одной из свалок на окраине Москвы. Режиссер разворачивает перед зрителем целую галерею портретов окружающих Юлию людей, таких же**,** как она**,** маргиналов, вынужденных жить на мусорной свалке. Сама Юлия, несмотря на обстоятельства**,** верит в лучшее, что в итоге с ней и случается. После череды неудач она все-таки устраивает свою жизнь. В этом заключается огромный плюс картины. В отличие от ранее проанализированной работы, здесь есть история, у которой есть начало и конец.

Если в «Милане» просто показана сложная жизнь и все, то здесь происходит развитие героя и переход его в другой социальный слой. Есть определенная сюжетно-композиционная структура, чего порой не хватает современным кинофильмам-портретам. Примечательна здесь и другая особенность — политический контекст. На фоне рассказа о жизни героини, идут включения из выступлений по телевизору Владимира Путина, касающиеся социальной политики государства. Возникает некий диссонанс — государство все делает для граждан, а все равно люди живут плохо. Причем режиссер говорит это не явно, просто периодически героиня смотрит новости.

Надо заметить, что политизированность самого героя или режиссера также характерна для многих современных фильмов-портретов в кино. Нередко героями таких фильмов-портретов становятся люди, бросившие вызов системе.

Ярким примером может служить фильм Андрея Шабаева «Ферма» — о женщине, уехавшей из города в деревню и поднимающей самостоятельно ферму. Стоит отметить, что здесь также используется метод наблюдения, за героиней постоянно ходит режиссер. Героиня дает интервью, но интервью подается в формате беседы. Таким образом представлен нетипичный герой, который живет по принципу «я так живу».

Большое количество фильмов-портретов в кино посвящено людям, находящимся в конфликтной ситуации — часто это конфликт внешнего и внутреннего. К таким фильмам можно отнести фильм «Близнец» Валентина Ткача о двух братьях-близнецах, которые, по их словам, не могут понять внутренние миры друг друга, но режиссер показывает, что на самом деле братья поссорились не по духовным, а по материальным причинам, или фильм Лидии Шейнина «Мама», где режиссер рассказывает историю жизни своей бабушки-рамолике, которая уже двадцать лет не выходит из дома и скоро отметит свой сотый день рождения. Однако, несмотря на, казалось бы, такое тематическое разнообразие, большинство кинематографических фильмов-портретов ориентированы на показ неразрешимых проблем и трагических судеб.

Сегодня в документальных кинофильмах стала прослеживаться и обратная тенденция: режиссеры стали обращаться к людям, которые просто живут, работают и хорошо справляются со своим делом. Такое направление можно заметить преимущественно на провинциальных киностудиях, где режиссеры стали обращаться к рассказу о людях труда. Так, на фестивале документального кино «Россия» было представлено немало работ о рабочих людях и их проблемах.

Фильм-портрет «Маринин хоровод» режиссера Галины Леонтьевой из Новосибирска рассказывает историю женщины-полицейского, инспектора по делам несовершеннолетних Марины Лисейченко. В отличие от ранее упомянутых картин в работе нет конкретной пространственной принадлежности, что во многом показывает не исключительность такого случая, а, наоборот, возможную типичность работы, которой занимается героиня. Героиней выбрана простая женщина, жизнь которой состоит не только из работы — показана и ее личная жизнь.

Интересен выбор героя в фильме Григория Кудрявцева «Дебют Ильи Кокарева». Нельзя сказать, что такой герой не типичен для современного кинофильма-портрета, однако сама тема и личность главного персонажа фильма представляют интерес. Молодой человек Илья, работающий учителем и преподающий детям шахматы, оказывается перед сложным внутриличностным выбором — посвятить себя любимому делу и ученикам или найти более высокооплачиваемую работу, чтобы в дальнейшем иметь возможность содержать семью. В этом фильме есть некая схожесть с фильмом-портретом «Гамаев и другие», где тоже была показана история учителя и его борьба с действительностью, но в «Гамаеве» в основном развивался конфликт человека с обществом, не воспринимающим его жизненную позицию.

В XXI веке человек вступает в конфликт с действительностью, но уже в дугой плоскости, чем в советских фильмах: реальность заставляет его выбирать между любимым делом и материальным благосостоянием. Таким образом, два представленных фильма имеют общие черты и смысловую отсылку к документалистике 1960-х годов, когда человек трудящийся и человек ищущий себя занимал основное место в фильмах-портретах.

Еще одной интересной и нетипичной работой в плане выбора героя стал современный фильм-портрет «Слуцкий» режиссера Павла Афанасьева — о тренере футбольной команды «ЦСКА».

Обращение к личности известного человека больше характерно для современного телевидения. Кино от ТВ отличает ориентацией на другой тип героя, человека которого не покажут по телевизору. Поэтому выбор героя выглядит в данном случае несколько необычным. Но, к сожалению, фильм оказался лишен образности и вполне тривиален в плане подачи материала, напоминая типичные телевизионные фильмы-портреты.

Таким образом, в кино и на телевидении на данный момент сложились характерные для каждого тенденции развития и принципы отбора героя материала. На телевидении наблюдается ориентация на личность популярного человека, которого знает зрительская аудитория. Здесь используются приемы, направленные на привлечение и на развлечение телезрителя. Документалистика телевидения стала приобретать черты шоу-программ — начиная от выбора героя и заканчивая способами подачи материала. Истории обычных людей встречаются крайне редко. Присутствие автора-рассказчика в таком материале доминирует — автор появляется не только в закадровом тексте, но может рассказывать и свою историю, выступая как один из героев фильма. Стоит отметить, что в отличие от большинства кинофильмов-портретов, режиссеры телевизионного фильма-портрета уделяют большое внимание качеству съемки. При этом у телефильмов существует определенный форматный хронометраж, за рамки которого они обычно не выходят.

В фильмах-портретах в кино за хронометражом режиссеры не следят. Современный фильм-портрет может длиться полтора часа, как в фильме Ханны Полак «Человек живет для лучшего». Создатели фильмов-портретов не стремятся сокращать материал, в результате чего фильм по длительности получается как игровая картина. При этом существует неизбежная затянутость повествования. Материал, который можно было уложить в 30-40 минут, растягивается на час-полтора. Динамика повествования при этом теряется, в отличие от фильмов-портретов, которые ранее укладывались в 30-минутный диапазон (т.н. короткометражные фильмы).

Зачастую длительный по времени современный отечественный документальный кинофильм, снятый на видео- или фотооаппаратуру отличается не очень качественным изображением и звуком. Для фильмов школы Марины Разбежкиной характерны съемки с рук, когда режиссер просто снимает на камеру все происходящее, без смены планов и ракурсов.

Выбор героя в кино очень сильно отличается от выбора героя на ТВ, по сути, это совершенно другой взгляд, что уже отмечалось в работе ранее. Галерея героев фильма-портрета здесь варьируется от маргиналов до тренеров футбольных команд. Но в целом существует четкая тенденция при выборе героя ориентироваться на людей с необычной судьбой. Среди можно встретить людей с внутриличностным конфликтом, конфликтом с социальной системой, с политической системой.

Стоит отметить, что помимо выбора героев определенного типа стала заметна и еще одна тенденция – режиссеры, стали обращаться к обыкновенному человеку, так называемому человеку труда. Можно предположить, что современная кинодокументалистика «пошла в народ», пресытившись негативом, и снова обратит внимание на возможность создания позитивного образа героя без усиленного акцента на негативных сторонах его жизни.

Таким образом, как можно было видеть, фильмы-портреты на ТВ и в кино имеют собственные тенденции развития и собственный вектор в выборе героя. Однако отличаются они друг от друга и способами подачи материала.

#  2.2. Способы подачи материала в фильмах-портретах в кино и на телевидении

 Как известно, изначально фильм-портрет существовал на киноэкранах. Кино накладывало на специфику этого жанра свой отпечаток, во многом было обусловлено техническими средствами, в результате чего основное внимание уделялось изображению. Как только документальное кино шагнуло на телеэкраны и стали создаваться фильмы-портреты для телевизионного показа, то начали прослеживаться и изменения, которые стали отличать телевизионный фильм-портрет и фильм-портрет в кино. Телевидение диктовало свои правила. Так называемая телевизионная эстетика, как назвал ее С.А. Муратов, стала менять уже привычные для кино способы подачи материала.

В современной документалистике четко прослеживаются эти изменения — не только в плане содержания, но и во многом в плане выражения. Форма фильма-портрета на ТВ и в кино сегодня имеет свои определенные отличия. Даже идентичные по тематической принадлежности, съемочному материалу и проблеме документальные фильмы в кино и на ТВ значительно отличаются друг от друга в способах подачи материала. Это можно проследить, сравнив фильмы-портреты на одну тему, созданные теледокументалистами и кинодокументалистами.

Для анализа в нашем исследовании можно привести в качестве примера несколько фильмов, по сути, одной тематической направленности и единой проблематики.

Первые два фильма— это киноработа «Хлебный день» Сергея Дворцевого и телевизионный фильм-спецрепортаж «Колея» Александра Зиненко.

В фильме С. Дворцевого показан один день из жизни поселка № 3 ст. Жихарево Ленинградской области. Среди жителей нет молодежи, только лишь старики доживают свой век на родном месте. Узкоколейка для этих жителей Ленинградской области — единственный источник связи с цивилизацией.

Аналогичную тему поднимает Александр Зиненко в телевизионном фильме «Колея», рассказывающем о жизни жителей поселков в Вологодской области, связанных с внешним миром тоже только узкоколейной железной дорогой. Живут в этих поселках не только пожилые люди, но и молодые.

Это два коллективных фильма-портрета, открывающие перед нами определенный социальной слой людей. Бытовые условия, к которым мы так привыкли, для них что-то недостижимое. Это брошенные на произвол судьбы люди в забытых всеми уголках России, чья связь с внешним миром поддерживается только доживающей свой век узкой одноколейной железной дорогой.

Однако если по поднятой в них проблеме, одним словом, по содержанию, оба фильма похожи, то в форме подачи материала и способах съемки и монтажа можно видеть существенные отличия их друг от друга.

Фильм Сергея Дворцевого начинается с неприемлемой для телевидения продолжительности кадров. С первых же минут создается впечатление от картины именно как от киноработы — это заметно по монтажным фразам, длительности планов, точкам съемок, используемым режиссером.

Первые 12 минут режиссер снимает, как отцепляют вагон, как общается население с машинистом, как толкают этот вагон по узкоколейке несколько жителей поселка. При этом идет обычное течение жизни, люди переговариваются, общаются между собой, как будто режиссера и оператора не существует. Довольно долго камера идет за людьми. Режиссер не меняет крупности планов, ракурсов, а просто идет вслед за героями. Это единая монтажная фраза. Камера становится непосредственным участником событий и следует за героями. За течением жизни этих людей, без прикрас и лишних слов следит «киноглаз».

Такой прием документалисты, снимающие телефильмы, просто не могут себе позволить из-за ограниченности во времени и в целом из-за динамических доминант в телевещании. Но здесь этот прием играет огромную роль, так как помогает запечатлеть жизнь в непосредственном ее проявлении — в диалогах, действиях и т.д., а главное – передать соответствующую атмосферу.

Вероятнее всего, режиссер снимал картину довольно долго. Один день, в результате получившийся после монтажа, занял нескольких съемочных дней. Здесь доминирует принцип наблюдения методом «привычной камеры», что всегда выигрышно смотрится на экране. Люди просто привыкали к постоянно находившейся рядом с ними камере и ведут себя совершенно естественно. В результате, камера фиксирует жизнь такой, какая она есть. В документальном кино это необходимый элемент, вызывающий доверие у зрителя.

Документальное кино призвано фиксировать действительность, что и происходит в картине. Например, это очень хорошо иллюстрируется разговорами в магазине, когда перед камерой разворачиваются скандалы из-за хлеба, когда приходят совершенно разные жители, с разными характерами, зритель узнает их проблемы и проблемы продавца, в целом, видит жизнь жителей поселка такой, какая она есть.

В этом плане фильм Александра Зиненко уступает фильму Сергея Дворцевого по «картинке». Правила, продиктованные автору законами телевидения, просто не позволяют вставлять такие длинные монтажные фразы с длительными и похожими друг на друга планами. Однако это момент одновременно является позитивным, так как делает картину намного динамичнее и притягивает внимание зрителя.

Если в фильме «Хлебный день» зритель не сразу вникает в происходящее, то в «Колее» динамичность, быстрая смена планов и точек съемки привлекает внимание и вовлекает в просмотр значительно быстрее.

А главное, в отличие от кинофильма, в телевизионном документальном фильме одним из главных компонентов повествования становится внутрикадровый и закадровый текст-комментарий.

В фильме А. Зиненко очень точно можно проследить «телевизионность» работы. Начальные планы — люди загружают продукты: хлеб, водку и т.д. Акцент сделан на ящике с водкой. С одной стороны, это сразу погружают в ситуацию, а, с другой стороны, зритель пока что не понимает в какую именно. Создается некая интрига, пока в закадровом тексте автор не дает разъяснений.

В фильме С. Дворцевого проблема заявляется четче, режиссер с первых кадров дает в надписи информацию о том, где происходит действие фильма (закадровый текст, в отличие от «Колеи» здесь, как практически во всех современных документальных кинофильмов, совершенно отсутствует).

В «Колее» планы меняются часто, длятся они недолго, меняются крупности, монтажные фразы более короткие и динамичные. Одним словом, возникает ощущение некой репортажной телевизионной съемки. Зритель видит разные стороны проблемы, но при этом четкого акцента нигде не ставится. Здесь теряется вертовское «кинооко» – за обилием картинки, которая постоянно меняется. В арсенале телевизионщиков нет такой возможности, как в кино, снимать долго. Телезритель ТВ воспитан на новостях, на специальных репортажах, где к видеоряду предъявляются определенные требования. Эти требования становятся общетелевизионными и переходят на другие жанры и формы. Документалистика на ТВ вынуждена подчинятся этим законам.

Можно проследить четкое отличие и в способах съемки синхронов в двух фильмах. В «Хлебном дне», где съемка ведется методом скрытой камеры, продавец и покупатели ведут себя абсолютно раскованно. В «Колее» же синхроны представляют собой, как правило, интервью журналиста с людьми. Реальные же беседы часто смотрятся неубедительно. Например, когда женщина-фельдшер общается с пациентом, звучат неестественные, как заученные фразы, и видно наигранное, не привычное для нее поведение. Наверняка без камеры фельдшер ведет беседу по-другому, более расслабленно и просто.

Итак, два анализируемых коллективных портрета отличаются друг от друга прежде всего степенью динамичности, что наблюдается в использовании видеоряда и конструировании монтажных фраз.

Авторы фильмов-портретов на ТВ не столько показывают объективную реальности, сколько рассказывают о ней, давая явлениям свою оценку. Режиссеры в кино, снимая свои работы, имеют большее времени, не ограничены телевизионными законами и стараются больше показывать, чем рассказывать, давай возможность зрителю самому делать выводы из увиденного им. Получается, что документалисты на ТВ часто стараются осветить проблему как можно с больших сторон в короткие сроки, не углубляясь в ее сущность, в то время как документалисты в кино нацелены на создания более глубокого содержания.

Существенное различие между современным фильмом-портретом в кино и на ТВ прослеживается в присутствии или отсутствии текста-комментария. В фильме «Хлебный день» он отсутствует. Материал строится на диалогах героев, на общении между ними. Такой прием вызывает доверие зрителя, потому что это ни текст-комментарий, а непосредственное жизненное общение. Это огромный плюс для документальности материала: зрителю дают понять, что это не организованная реальность, а так обстоят дела на самом деле. Фиксация общения здесь несколько важнее, чем сама картинка, так как передает стиль общения героев, а, значит, и их стиль жизни, манеру речи, их мировоззрение, их взгляды на жизнь.

В «Колее», так как это телевизионный фильм, ориентированный на конкретную категорию зрителей, активно используется закадровый текст. Здесь помимо самой, запечатленной на пленке жизни, присутствует голос извне, то есть журналист комментирует происходящее. Конечно, есть интершумы, но они не так передают жизненный колорит, характеры людей.

Интересно и само построение данного фильма. В нем тоже присутствует отголосок телевизионного репортажа, собственно фильм и назван «специальным репортажем» и состоит фактически из нескольких традиционных для репортажа компонентов: закадрового текста, сихронов героев, лайфов и экшен. Присутствие здесь именно синхронов, а не обыкновенного общения героев между собой, которое использует в своей работе Сергей Дворцевой, во многом уменьшает ощущение документальности материала, так как жители поселков говорят прямо на камеру — это факт заставляет стесняться снимаемого человека, он общается иначе, чем в жизни, так что получается, по сути, интервью.

В «Хлебном дне» такого нет. Здесь материал строится на видеоряде и записанным в этот момент звуке, то есть это фрагменты из жизни, запечатленные режиссером во время съемок и составляющие единую ткань повествования. Режиссер не использует коротких перебивок, как в «Колее», он вставляет в материал фрагменты видео, в которых запечатлена повседневная жизнь деревни, при этом они несут в себе смысловую нагрузку: коза и козел, словно разговаривающие друг с другом; собака с щенками, эпизоды с жителями. При этом в материале присутствуют длинные, по меркам телевидения очень длинные, панорамные планы деревни. Конечно, такие технические приемы замедляют ход повествования, в результате чего фильм значительно проигрывает в динамике своему «телевизионному брату», но создает определенное художественное пространство и передает атмосферу происходящего.

Различия фильма-портрета на телевидении и в кино можно проследить также по фильмам «Три дня и больше никогда» Александра Гутмана, который снимался как кинофильм, и фильма Кирилла Набутова из цикла документальных телефильмов «Пока еще не поздно. Огненный остров. Любовь на всю жизнь».

Оба фильма – о заключенных, приговоренных к пожизненному лишению свободы. Фильмы и территориально идентичны — они снимались в колонии для пожизненно лишенных свободы людей на острове «Огненный», только в разное время. Фильм А. Гутмана снят в 1998 году, а фильм К. Набутова в 2013-м. Несмотря на то, что фильмы имеют близкую тематическую направленность и сняты в одном и том же месте, они имеют, как и ранее анализируемые фильмы, целый ряд отличительных особенностей.

Анализируя данные фильмы, можно проследить очень четкую авторскую позицию в документальных ТВ-фильмах. Присутствие автора в материале – одна из отличительных особенностей фильма-портрета на телевидении. Автор присутствует не только в закадровом тексте или задавая вопросы при записи синхронов — он появляется здесь даже в кадре. Кирилл Набутов предстает перед зрителями в стендапах в начале и конце фильма, а также комментирует историю по ходу всего повествования. Эффект персонификации, характерный для телевидения, автором здесь активно используется. Однако такой прием уместней использовать на телевидении в других форматах и жанрах; для фильма-портрета появление автора в материале не является важным аспектом.

Во многом стремление автора быть самому в кадре диктуется особенностями телевидения: ориентация на рейтинг, соответственно, на интересы потенциального зрителя, достижение доверия к материалу через доверие к автору, наконец, самопиар.

В кинофильме «Три дня и больше никогда», как и в «Хлебном дне», автор не появляется в кадре и не дает никакого комментария. В фильме есть только общение героев между собой и несколько сцен в деревне, где проживает мать героя. Через общение героев, в процессе их диалогов идет рассказ об их жизни, о проблеме, которая поднята в данном фильме. Мнение о героях и о ситуации, которая привела парня в тюрьму, составляет не автор, как в фильме Набутова, где он сам дает характеристику своему главному герою и другим персонажам, а зритель, который на основе увиденного сам пытается понять суть истории.

Из-за использования авторской оценки героя в «Пока еще не поздно» идет некий диссонанс в восприятии героя, так как у зрителя происходит иное восприятие главного героя. Возможно, Кирилл Набутов дольше общался (хотя, скорее всего, это делали другие журналисты) с героем, Валерием Балиным, исходя из чего и давал ему оценку, но для зрителя это первое и довольно поверхностное знакомство, из которого сложно делать такие же, как у автора, выводы.

В документальном кинофильме «Три дня и больше никогда» мы сами составляем свое впечатления от увиденного и услышанного. Здесь используется такой же, как и «Хлебном дне» С. Дворцевого принцип наблюдения и метод привычной камеры. За героями следит «киноглаз». Камера установлена на одной точке, никого кроме героев в комнате нет, благодаря чему создается ощущение правды жизни, то есть то, что происходит на экране, — все это происходило и в жизни героев, нет постановочности или зажатости героев перед камерой. Да и камеры как будто нет, а у героев есть только время на общение, на которое отпущено три дня. В результате получается единая ткань повествования, основанная на абсолютно жизненном материале. Этот метод оказался здесь очень уместен. В данном фильме специфика съемок во многом обуславливала выбор такого метода. Здесь невозможно было снимать все, как в телевизионном фильме, ходить с оператором и камерой вслед за героями. Фильм просто не получился бы.

Кстати, этот фильм – один из немногих в истории документального кино, который смог повлиять на судьбу человека столь сильно. После выхода данного фильма, который имел огромный успех, Верховный суд пересмотрел дело Александра Бирюкова, сократив срок с пожизненного лишения свободы до 15 лет.

При анализе фильмов можно заметить и еще один интересный момент, касающийся присутствия автора в материале. В своем фильме К. Набутов рефреном повторяет название цикла «Пока еще не поздно». Эту фразу он активно использует в закадровом тексте и в стендапах, постоянно отсылая зрителя к названию программы и акцентируя внимание на ней. Это хороший прием для того, чтобы зритель запомнил название, и данная фраза ассоциировалась у него с конкретным телевизионным продуктом. Это еще и акцент на том, что данный фильм не единичный, а является частью определенного цикла.

В фильме Александра Гутмана название рождается в голове зрителя само собой, так как мы понимаем, что, действительно, у матери и ее сына есть всего три дня и больше никогда они, скорее всего, не увидятся. Зрителю не повторяют рефреном название, оно читается само собой в ходе просмотра фильма.

Стоит отметить, что в телевизионном документальном фильме рассказ истории героев идет через закадровый текст и их интервью. В кинофильме герои рассказывают сами о себе, в процессе диалога. Абсолютно такая же тенденция в ранее анализируемых нами фильмах «Колея» и «Хлебный день». Во многом эти фильмы построены по одинаковому типу драматургического и композиционного построения. «Колея» и «Пока еще не поздно» состоят из закадровых текстов, лайфов и синхронов. «Хлебный день» и «Три дня и больше никогда» состоят из видеоряда, в который включены монологи и диалоги героев.

Проанализировав четыре фильма, два из которых это киноработы, а другие два относятся к телевизионным фильмам, можно сделать ряд заключений о том, что же представляет собой фильм-портрет в кино и на ТВ в плане способов подачи материала.

 Во-первых, фильмы-портреты на телевидение более динамичны. Происходит частая смена планов, их крупности, точек съемки. Повествование в целом выглядит более энергичным.

Для документального фильма в кино характерно не слишком большое разнообразия планов. Один план, снятый одной крупностью, с одной точки может идти вплоть до нескольких минут. Здесь ставится акцент не на динамике, а на смысловом значении происходящих событий и создании необходимой атмосферы действия.

 Во-вторых, по способу съемки документальные телефильмы больше напоминают проблемные репортажи, так как во многом с технической точки зрения, строятся по их законам: присутствуют закадровые тексты, монологи героев — синхроны, диалоги становятся лайфами.

В документальном кинофильме все повествование состоит из отснятых единых кусков звука и видео, которые порой не разбиты на планы, сняты с одного ракурса, но все они соединяются в единое повествовательное полотно. Картинка и звук идут синхронно друг с другом, в некоторых случаях монологи героев звучат за кадром.

В-третьих, в кино и на ТВ используются разные методы съемки. В кино характерно использование метода привычной и скрытой камеры, камера постоянно наблюдает за героями. На телевидении – из-за временной ограниченности – героев снимают открыто, сразу и в какой-то определенный короткий промежуток времени, что во многом влияет на их поведения. Человек перед камерой ведет себя не так естественно как в жизни, до тех пор, пока он не привыкает к камере и не перестает замечать ее.

В-четвертых, для телевизионных фильмов-портретов характерен высокий уровень авторского присутствия. Это выражается как в наличии закадрового текста, который начитывает автор, так и в присутствии самого автора материала непосредственно в кадре. Наиболее персонифицирован фильм из цикла «Пока еще не поздно» о заключенном Валерии Балине и его невесте, где Кирилл Набутов появляется в кадре по мере развития фильма, при этом дает оценку героям или происходящим событиям, он же читает закадровый текст, он как бы общается с героями, задавая им за кадром вопросы. В проанализированных киноработах такого авторского присутствия нет.

Таким образом, нами выделены основные черты, которые характеризуют способы подачи фильма-портрета на телевидении и в кино. Уже по тем способам, которые выбирают режиссеры для создания своих работ, можно делать выводы и о различиях их в содержательном плане. Режиссеры кино разворачивают проблему дольше, вводят зрителя в курс, формируя у него собственное мнение о герое в процессе показа фильма.

Режиссеры на ТВ стремятся в ограниченное время вставить как можно больше материала, при этом распыляясь на другие темы, попутно затрагивая и другие проблемы. Однако в результате ни одна из них до конца не осмыслена и не показана. Они оставляют зрителю меньше поводов для раздумий, пытаясь самостоятельно расставить акценты и дать оценку.

# 2.3. Разновидности фильма-портрета в кино и на телевидении

Как показали результаты вышеупомянутых исследований, фильм-портрет – довольно сложный и неоднозначный жанр в современном документальном кино и на телевещании. Это объясняется его высоким уровнем зависимости от героя. Именно герой предопределяет успех картины, именно от выбора героя зависит посыл и идея, которые транслируются режиссером. Таким образом, выбор человека или группы людей, о которых пойдет речь в фильме, влияет на жанровую принадлежность разновидностей фильма-портрета.

Фильм-портрет сам по себе является одним из разновидностей документального кино, соответственно, фильм-портрет является жанром документалистики. Данный жанр является сложным, требующим высокого уровня мастерства. Исходя из сложности анализируемого жанра и зависимости его от личности героя, как уже отмечалось выше, фильм-портрет будет иметь внутри себя собственные жанры и разновидности.

Документальный фильм-портрет в процессе своего развития и становления как жанра претерпел много изменений. Менялись типы героев, способы подачи материала, методы и приемы. Во многом это обусловило появление внутри фильма-портрета собственных поджанров. В современной документалистике сформировались их устойчивые наименования.

Исследователь документального фильма-портрета А.А. Пронин, практически все фильмы-портреты, в которых идет рассказ о жизни героя или о нескольких личностях, называет биографическими. Нам такое обобщение, исходя из цели и задач нашего исследовании, кажется слишком широким, поэтому мы подразделим фильмы-портреты на несколько жанровых категорий: фильм-портрет о современнике, биографический фильм-портрет, юбилейный, мемориальный и коллективный фильмы-портреты.

Под таким жанром как *биографический фильм* мы будем понимать документальный фильм, в котором идет рассказ о жизни человека, давно ушедшего и ставшего исторической личностью, чьих современников уже нельзя найти, чтобы снять фильм в жанре мемориального портрета. Данный жанр фокусируется на рассказе об истории жизни одной широко известной личности, жизнь которого состоялась и нашла отражение в энциклопедиях, справочниках, биографиях.

Развертывание повествования в этом случае может происходить как в хронологическом порядке, то есть линейно, или могут показываться важные этапы биографии личности без соблюдения принципов хронологии и линейности. Режиссеры используют в таких фильмах довольно широкий арсенал художественных и технических средств. Современный биографический фильм-портрет на телевидении использует как монофоническую, так и полифоническую наррацию. Строятся они по идентичным принципам: историю жизни героя рассказывает за кадром автор фильма, текст может строится на основе мемуаров героя, мемуаров его современников, исторических источниках; могут использоваться хроникальные кадры, если они сохранились, различного рода фотоматериалы и художественные произведения, такие как картины; могут быть задействованы эксперты; для воссоздании облика события или героя широко используется метод художественной реконструкции. Эти черты можно отчетливо проследить в документальных фильмах «Первого канала» в цикле «Романовы», в цикле передач телеканала «Культура» «Гении и злодеи». Биографический фильм-портрет сегодня больше характерен для телевидения, в кино чаще всего встречаются портреты современников.

*Портрет современника* — один из самых популярных жанров в документально кинофильме. Однако данный жанр является одним из самых сложных и имеет довольно значительные отличительные черты между теле- и кинофильмом.

Еще с 1960-х годов, когда вышла легендарная «Катюша» В. Лисаковича, которая и стала, по сути, первым в современном понимании фильмом-портретом, к этому жанру предъявляли значительные требования. Это объяснялось во многом тем, что такой фильм-портрет выносит на суд современника чью-то биографию, чью-то жизнь и от режиссера зависит, как она будет представлена и воспринята зрителем. Это сложный этический момент, который встает довольно часто перед режиссерами, так как вышедший на всеобщее обозрение фильм может во многом изменить судьбу героя. Такой случай, к примеру, произошел с героем фильма «Три дня и больше никогда» режиссера Александра Гутмана. Однако еще одной важной задачей является раскрытие образа героя. Во многом от умения «разговорить» личность, выбранную для картины, будет зависеть успех работы.

Фильмы-портреты о современнике на телевидении чаще всего посвящают известным личностям, так называемым «звездам». История жизни простого человека на документальном телеэкране — редкость. Строятся такие фильмы по идентичным принципам. Историю жизни героя рассказывает за кадром автор фильма, сам герой появляется на синхронах и лайфах, его окружение рассказывает о нем. При этом чаще используются творческие приемы, привлекающие зрителя и вносящие некий развлекательный элемент. Такой прием использован в телефильме «Иван Охлобыстин. Вся правда». В начале фильма в постановочной съемке сидит сам Охлобыстин и актер в костюме, напоминающим графа Дракулу, который читает абсолютно художественный текст, относящийся к актеру, но не к документалистике. Это вносит своего рода интригу, привлекает внимание телезрителя. Внимание привлечено — цель достигнута, поэтому затем уже начинается непосредственно рассказ о жизни этого человека. Подобная ориентация на привлечения внимания характерна для многих других биографических телефильмов-портретов.

Интересно отметить тот факт, что порой телефильм-портрет о современнике включает в себя и мемориальный фильм. Примером данного тезиса может послужить фильм-портрет о Наине Ельциной, который уже упоминался в нашей работе. Здесь помимо биографии героини фильма идут воспоминания о Борисе Ельцине. Таким образом, получаются два фильма в одном — с одной стороны, нам повествуют о жизни Наины Иосифовны, а с другой, идет портрет-воспоминание о Борисе Ельцине.

Такое смешение жанров внутри фильма-портрета – не единичный случай в документальных телевизионных фильмах. Одновременно черты фильма-портрета о современнике и коллективного портрета содержатся в фильме-портрете «Семь морей Ильи Лагутенко». Идет рассказ о жизни знаменитого певца, но в то же время автор в материале рассказывает и о самой группе «Мумий тролль». Получается, что на фоне биографии одного человека снимают и показывают портреты и других участников коллектива, то есть с индивидуальным портретом совмещен коллективный фильм-портрет.

В документальном кинофильме-портрете определить жанровые характеристики сложнее, чем в телевизионном. Если в телевизионном документальном фильме обычно в названии указывают просто имя героя или название фильма, с пояснением, что данная картина об определенной личности, что дает понять, что он относится к биографическому фильму-портрету или фильму-портрету о современнике; или, фильму, посвященному юбилею героя, то идет отсылка на жанровую принадлежность — юбилейный или мемориальный фильмы-портреты, то в кинофильмах такого нет, в большинстве своем они имеют просто название без каких-либо отсылок. Но еще раз отметим, что фильм-портрет о современнике является доминирующим жанром в документальном кинофильме.

Отличие его от телевизионного аналога заключается в том, что режиссеры концентрируются в большей степени на каком-то определенном аспекте биографии, а не рассказывают о жизни героя вообще. Это определенные временные промежутки, для которых актуальна какая-то определенная проблема. В качестве примера можно привести фильм «Желания Леночки» – о женщине Елене, которая мечтает о любви, но в то же время не перестает любить предавшего ее бывшего мужа. Режиссером показан кусок из ее биографии, рассказ идет именно о том, как ее бросил муж, как она одна растит сына Ваню, как ищет новое счастье. Таким образом, рассказывается не полностью биография Елены, а какой-то определенный ее аспект, выбранный режиссером в качестве главной проблемы.

В кинофильмах о современнике чаще всего доминирует монофоническая наррация, т.е. идет рассказ самого героя о себе. Люди, которые его окружают**,** являются лишь дополнением к общей картине. Это является отличительной чертой таких фильмов. Зритель в этом случае узнает все о герое, как говорится, из первых уст. Закадровые тексты здесь явление очень редкое. Построение сюжетно-композиционной структуры идет по законам документального кино, а не телевидения.

Справедливо будет отметить тот факт, что фильмы-портреты о современнике и биографический фильм-портрет — жанры одновременно популярные и очень сложные, поэтому нам представляется необходимым внутри него выделить некоторые разновидности. По отношению к таким фильмам-портретам на телевидении и в кино можно предложить следующую типологизацию:

1) Проблемный фильм-портрет. Чаще всего его можно встретить именно в кинофильмах, так как режиссеры в кино ориентированы не только на рассказ о жизни героя, но и на привлечение внимания к какой-то конкретной проблеме. На телевидении он представлен в меньшей степени. Примерами здесь могут служить фильмы «Милана» — в кино и «На кончиках пальцев» — на ТВ.

2) Фильм-портрет-напоминание. Фильм-портрет, который имеет своей целью напомнить обществу о данном герое. Не привязанный к конкретной дате рассказ о жизни известного. Может выступать как некий элемент пиара данной персоны. Однако часто такой тип фильма-портрета может переходить в юбилейный. Примером может служить фильм-портрет о Наине Ельциной.

3) Фильм-расследование. Это фильм-портрет о жизни человека, в котором режиссеры пытаются через рассказ о жизни героя объяснить его сущность, разгадать мотивацию его поступков. К такому типу можно отнести фильм-портрет об Иване Охлобыстине.

Таким образом, можно сказать, что представляет собой анализируемые жанры фильма-портрета сегодня. Подводя промежуточный итог, можно отметить, что это одни из наиболее популярных жанров в современной документалистике, которые имеют весьма сложную структуру и находится в сильной зависимости от личности героя.

Следующим жанром фильма-портрета, который можно отметить является юбилейный фильм-портрет.

*Юбилейный* фильм-портрет — это жанр телевизионной документалистики, где рассказ о жизни героя приурочен к определенной дате, которая касается как самой личности героя, так и события, которое оказало на него влияние или он сам стал каким-то образом повлиял на него. Юбилейный фильм-портрет строится практически по тем же принципам, что и биографический. Его отличительной особенностью будет является направленность на конкретную дату. Чаще всего такие фильмы носят позитивный характер, нередко в них могут звучать поздравления. Также идет рассказ о судьбоносных отрезках жизни героя, во многом их выбор зависит от характера деятельности героя. В большинстве своем юбилейные фильмы-портреты посвящают известным деятелям искусства, науки и политики. Герои таких фильмов – всегда известные личности. Чаще всего такой жанр встречается на телевидении. В документальном кинофильме он практически отсутствует. На телевидении чаще всего такие фильмы снабжаются анонсами, например, «Телебиография. Эпизоды. Документальный фильм к юбилею Александра Маслякова». Таким образом, актуализируется цель создания фильма-портрета и настраивает зрителя на определенное восприятие картины. Среди юбилейных фильмов-портретов можно выделить два основных типа:

1) Юбилейный фильм-портрет ко дню рождения;

2) Юбилейный фильм-портрет к юбилею творческой или научной деятельности героя;

3) Фильм-портрет к юбилею какого-либо события.

Похожим на юбилейный фильм-портрет является жанр мемориального фильма-портрета.

*Мемориальный* фильм-портрет — это фильм-портрет, рассказывающий о жизни сравнительно недавно умершего человека, довольно известного, чаще всего представителя сферы искусства. Данный жанр фильма-портрета тоже в большей мере характерен для телевидения, в кино он встречается гораздо реже. Мемориальный и юбилейный фильмы-портреты очень похожи между собой в том случае, если фильм приурочен к юбилею уже умершего человека. К примеру, нередко бывает, что мемориальный фильм приурочивают к годовщине смерти человека. Таким образом, между мемориальным и юбилейным портретом существует размытая жанровая граница. Например, фильм-портрет к 75-летия Виталия Соломина «... И вагон любви не растраченной!».

В мемориальном фильме-портрете обычно используется полифоническая наррация. Фильм строится на воспоминаниях современников, близких людей, а также на хроникальных кадрах. Во внимание здесь берется не столько вся жизнь человека, сколько конкретные отрезки его биографии, о которых смогут сказать его современники. Мемориальный фильм-портрет часто снимают и об умерших несколько десятилетий назад, если остались люди, которые могут в кадре рассказать об этом человеке. Так, на телеканале «Культура» существуют целые циклы с мемориальными фильмами-портретами. В данном жанре тоже можно выявить несколько его разновидностей:

1) Мемориально-юбилейный фильм-портрет. Пограничный жанр между мемориальным и юбилейным фильмом-портретом. Обычно приурочен к юбилейной дате. Отличительной чертой от юбилейного является то, что герой данной картины уже умер. Среди типов мемориального фильма-портрета можно выделить следующие:

- фильм к дате рождения;

- фильм к дате смерти;

- фильм к определенному событию.

2) Мемориальный фильм-портрет-напоминание. Цель данной картине напомнить зрителю о судьбе человека, которого уже начинают забывать.

3) Исторический мемориальный фильм-портрет. Разновидность мемориального фильма-портера, посвященная исторической личности, который строится на мемуарных записях, исторических источниках, воспоминаниях современников, а также мнении экспертов. Примерами могут служить цикл «Острова». Часто такие фильмы транслируются по телеканалу РЕН-ТВ.

Одним из наиболее распространенных, наряду с биографическим и мемориальным фильмом-портретом, является *коллективный* фильм-портрет. Этот жанр активно используется документалистами для актуализации какой-либо проблемы. Чаще всего такие фильмы встречаются в кинодокументалистике, на телевидение коллективные фильмы-портреты появляются значительно реже. Режиссеры в коллективных фильмах-портретах пытаются показать некий срез нашего общества, объединенных по какому-то одному признаку. В связи с этим в этом жанре устоялась четкая классификация, объединяющая героев фильма-портрета по какому-то одному признаку:

1) По месту проживания;

2) По месту работы, учебы и т.д.;

3) По социальному статусу и образу жизни;

4) По взглядам на жизнь;

5) По возрасту.

Все вышеперечисленные фильмы-портреты можно встретить на фестивальных кинопоказах. Четкую параллель в коллективном фильме-портрете между его разновидностями провести трудно, так как порой люди, объединенные одним местом работы, могут иметь и схожие взгляды на жизнь или принадлежать к одному социальному слою. К примеру, фильм «Мужской выбор» режиссера Елены Демидовой о трех мужчинах, работающих вахтовым методом. Они принадлежат к примерно одному социальному слою, так как они простые рабочие, у них совершенно обычные семьи похожие друг на друга, взгляды на жизнь в чем-то схожи, но при этом они объединены одним местом работы.

Такая же нечеткость в проведении границ между разновидностями этого жанра можно проследить на примере фильма «Два детства» режиссера Владимира Головнева. Это, с одной стороны, портрет поколения, а, с другой стороны, показаны приоритеты этих детей и их взгляд на эту жизнь. Автор строит этот рассказ на противопоставлении молодого и старого поколения — ветераны, прошедшие войны**,** и дети, которые не уважают ни их самих, ни их подвиг.

На телевидении коллективные фильмы-портреты снимаются гораздо реже и чаще всего рассказывают об известных личностях. Например, коллективные фильмы-портреты снимают об участниках какой-либо рейтинговой программы, к примеру, «Голос. На самой высокой ноте», или о какой-то социальной прослойке («Золотая молодежь») .

Анализируя современный телевизионный контент, можно сделать вывод: многие программы на отечественном телевидении, которые не относятся к документальным, тоже имеют черты фильма-портрета. К таким программам можно отнести «Наедине со всеми» с Юлией Меньшовой, где посредством беседы с героем идет рассказ о его жизни, выявляется его образ. Это своего рода биографический фильм-портрет, только представленный в другом формате. Многие программы, построенные на интервью с героем с целью рассказа его о себе, можно отнести к анализируемому жанру.

Известная программа-долгожитель отечественного телевидения «Пусть говорят» иногда выпускает передачи, которые имеют черты юбилейного фильма-портрета. Очень часто к юбилею известной личности выходят выпуски «Пусть говорят», где сам юбиляр рассказывает о себе, а также о нем рассказывают его близкие и знакомые. Таким образом, посредством полифонической наррации выстраивается своего рода юбилейный фильм-портрет.

Подводя итог нашему исследованию, можно сказать, что фильм-портрет остается популярным и востребованным жанром. Он приобретает новые характеристики, новые формы выражения, благодаря чему продолжает развиваться вместе с теми платформами, на которых он чаще всего присутствует — в кино и на телевидении.

# Заключение

 Проанализировав современные фильмы-портреты в кино и на телевидении, мы пришли к целому ряду выводов, которые представим в заключении своей работы. Сегодня данный жанр документалистики имеет свои особенности, в зависимости от того, где он транслируется — в кино или на телевидении.

Для современного телевидения характерен уход в шоу, ориентация на развлекательную функцию. Такая тенденция характерна и для документального телефильма, в том числе и фильма-портрета. Во многом этот аспект объясняет выбор героя — на современном телевидении портрет простого человека с интересной судьбой или портрет человека труда —редкость. Их место заняли так называемые «звезды». Таким образом, в документальном телефильме чаще всего мелькают известные актеры, режиссеры, певцы, «светские львы и львицы», одним словом, люди, привлекающие внимание и пользующиеся популярностью. В большинстве своем это юбилейные и мемориальные фильмы-портреты, а также фильмы, которые связаны с конкретным инфоповодом.

В документальном фильме-портрете в кино сегодня господствует направление В. Манского и М. Разбежкной. Чаще всего героями документальных фильмов этого направления становятся представители маргинальных слоев общества («Милана»), борцы с системой («Зима, уходи!»), запутавшиеся в жизни («Желания Леночки»), чьи судьбы зачастую трагичны.

Однако в последнее время стала прослеживаться иная тенденция — режиссеры стали больше обращаться к людям труда, к обычному человеку, но с интересной профессий или хобби, что было характерно для документалистики в период ее «золотого века», когда шел расцвет и подъем этого жанра. Однако такие тенденции в большей мере характерны для провинциальных киностудий, и показываются они не на слишком популярных и разрекламированных фестивалях документального кино.

Отличия фильма-портрета в кино и на телевидении прослеживаются и на уровне трактовки и способов подачи материала. Данный тезис хорошо иллюстрирует представленное нами ранее сравнение фильмов-портретов сходной тематики на ТВ и в кино. Для телевизионного портрета характерно использование закадровых текстов, динамичного монтажа, появлению в кадре автора материала. Данный жанр на телевидении больше напоминает по способам создания и трактовке материала проблемный репортаж, так как зачастую фильм строится по его законам и снят репортажным методом съемки. Очень высока здесь доля авторского присутствия — автор появляется на стендапах, может рассказывать свою историю жизни наравне с историей героя, также используется эффект персонификации для того, чтобы вызвать у зрителя большее доверия к материалу.

В кинофильмах прослеживается совершенно обратная тенденция — монтаж здесь не такой динамичный, монтажные фразы более длинные, а закадровый текст практически не встречается — повествования строится на основе монолога героя, а также монологов его окружения. Автор материала в процессе повествования не появляется ни на экране, ни в закадровом тексте, оценки из уст автора герои не получают, как, например, в фильме Кирилла Набутова из цикла «Пока еще не поздно».

Еще одной важной отличительной чертой фильмов-портретов, представляемых сегодня на телевидении и в документальном кино, является категория времени. Документалисты на телевидении не имеют в своем арсенале большого количества времени для создания портретного очерка, что объясняется чисто технологическим фактором, а именно оперативностью подачи материала. Исходя из этого, своих героев режиссеры на телевидении снимают непродолжительные периоды, соответственно, зритель видит героя только в какой-то определенный момент его жизни. Режиссеры в кино имеют возможность снимать своего героя дольше, тем самым, показав его в развитии, так как времени на создания фильма у них больше. Они не так сильно ограничены жесткими временными рамками, как на телевидении. Это дает возможность погрузиться в материал глубже, раскрыть своего героя сильнее, показать его с разных сторон.

Справедливо будет отметить съемку в кино- и телефильме-портрете. На телевидении все работы снимаются в большинстве своем профессиональными операторами. Качество именно картинки здесь довольно высокое, в отличие от их кинематографических аналогов. Многие представители господствующего в кино направления Манского и Разбежкиной чаще всего снимают материал «с руки», не заботясь о длине планов, ракурсе и банальной эстетике изображения. Зачастую фильмы сняты непрофессиональной, а любительской съемкой. Таким образом, в этом чисто техническом моменте прослеживается отношение к конечному результату работы на ТВ и в кино — условно говоря, делается непрямой и неосмысленный намек на то, что для телевидения важна форма, а для кино содержание.

Таким образом, обобщая выводы, полученные нами во время исследования, можно сказать, что фильм-портрет постоянно меняется. Данный жанр находится в развитии, изменяясь под воздействием внешних и внутренних факторов современного мира — меняются герои, меняются способы трактовки документального материала, динамика повествования, способы наррации. Это можно заметить, посмотрев на современные фильмы-портреты и фильмы-портреты, которые были отмечены нами в первой главе.

Жанр портретного очерка менялся в XX веке в эпоху своего становления, продолжает менять свои характеристики и сегодня. Но прежним остается внимание к личности человека, и это во многом обуславливает популярность данного жанра. Количество ежегодно представляемых на телевидении и на различных фестивалях документальных лент такого плана продолжает оставаться высоким.

Документальный фильм-портрет продолжает существовать и в кино, и на телевидении, постепенно приобретая устойчивую форму, характерную для каждого из указанных средств массовой коммуникации, что и было показано в нашем исследовании.

# Литература

1. Адорно Теодор. Может ли публика хотеть?/ Адорно Т.// 40 мнений о телевидении (Зарубежные деятели культуры о телевидении): сборник / сост. Н. А. Голядкин. — М. : Искусство, 1978. — 256 с.
2. Багиров Э.Г., Борецкий Р.А., Юровский А.Я. Основы телевизионной журналистики. Издание 2-е, переработанное и дополненное. — М.: 1987. — 238 с.
3. Базен А. Что такое кино? / А.Базен. — М.: Искусство, 1972. —

373 с.

1. Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения / Игорь Беляев. — М.: «Издательский дом Гелеос», 2005. — 352 с.
2. Беляев И.К. Спектакль без актера: записки режиссера документальных телефильмов. — М.: Искусство, 1982. — 151 с.
3. Вартанов А. Актуальные проблемы телевизионного творчества: учебное пособие. — М., 2003.— 320 с.
4. Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица: сборник статей / А. Вартанов. — М.: КДУ, 2009. — 480с.
5. Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики: Учеб. пособие / Т.В. Васильева и др.; Под ред. С.Ю. Агапитовой, Е.П. Почкай. — СПб.: Специальная Литература, 2004. — 288с.
6. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Д.Вертов. — М.: Искусство, 1966. — 320 с.
7. Гамалей В.А. Мой первый видеофильм от А до Я. — СПб.: Питер, 2006. — 268 с.
8. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.А. Голядкин. — М.: Аспект-Пресс, 2004. — 141 с.
9. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества / Л.Н.Джулай. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Материк, 2005. – 240 с.
10. Долинин Д.А. Киноизображение для «чайников»: учебное пособие. Издание 5-ое, дополненное и исправленное. — М., 2003. —

42 с.

1. Дробашенко С.В. История советского документального кино. Учебно-методическое пособие. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 89 с.
2. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа: Эстетика документализма. — М. : Искусство, 1986. — 320 с.
3. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. — М., 1972. — 184 с.
4. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / С.В.Дробашенко — М.: Искусство, 1962. —

239 с.

Егоров В.В. Телевидение: страницы истории: монография/ В.В. Егоров. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 202 с.

Ильченко С.Н. Шоу-цивилизация: конец реальности?: монография/ С.Н. Ильченко. — СПб: ИВЭСЭП, 2014. - 198 с.

Кузнецов И.Р., Познин В.Ф. Создание фильма на компьютере: технология и творчество. — СПб: Изд-во « Питер», 2005. — 272 с.

Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 54. — Издание 5-ое. − М.: Изд-во Политической литературы, 1975. — 863 с.

1. Летописцы нашего времени.  Режиссеры документального кино: (Сборник) / Сост. Г.С. Прожико, Д. Фирсов. — М. : Искусство, 1987. —351 с.
2. Мартыненко Ю.Я. Введение в теорию документального кино: Учебное пособие/Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра киноведения. — М., 1973. — 70 с.

Мартыненко Ю.Я . Документальное киноискусство: монография / Ю.Я. Мартыненко. — М. : "Знание", 1979. — 112 с.

1. Муратов С.А. Телевизионное общение в кадре и за кадром: учебное пособие/ С.А. Муратов. — М., 2007. — 202 с.
2. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. — М.: ВК, 2009. — 363 с.
3. Муратов С.А. Пристрастная камера: учебное пособие для студентов ВУЗов. — 2-е издание, исправленное и дополненное. — М.: Аспект-Пресс, 2004. — 187 с.
4. Никулина Г. Ю. Лица знакомые и незнакомые: Заметки о телевиз. портрете. — М.: Искусство, 1980. — 142 с.
5. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учебное пособие. — СПб: С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т "Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций", 2015. — 236 с.
6. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
7. Пронин А.А. Основы сценарного мастерства: учеб. пособие для студентов-журналистов / А.А. Пронин. — СПб., 2008. — 130 с.
8. Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учеб. пособие / А.А. Пронин. — СПб, 2010. — 112 с.
9. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. — СПб: Издательский дом "Петрополис", 2016. — 172 с.
10. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре монография / М.И. Ромм; Ред. и сост. Н.Б. Кузьмина. — М.: Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1975. — 287 с..
11. Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В. Саппак. — М., 1963. — 168 с.
12. Современный документальный фильм: Критические заметки. Проблемы теории. Из собственного опыта : сборник / Союз кинематографистов СССР. Редакционная коллегия: Дробашенко С. (гл. ред.), А., Рошаль Л (сост.). — М. : Искусство, 1970. — 247 с.
13. Телевизионная журналистика: Учебник./ Редакционная коллегия: Г.В Кузнецов, В.Л.Цвик, АЛ.Юровский. — М.: ВШ, 2002. — 350с.

**Диссертации и авторефераты диссертаций**

1. Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — М., 1975.
2. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты. Дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения.— СПб., 2009 г.
3. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. — М., 2010.

**Статьи**

1. Вопросы киноискусства № 14// Л.М. Рошаль— М.: Наука, 1972.
2. Голото Л.Л. Фильм-портрет: специфика работы/ Л.Л. Голото// Вестник электронных и печатных СМИ № 20, 2014. [Электронный ресурс] URL: http://elibrary.ru/download/elibrary\_22953172\_50296151.pdf (дата обращения 11.05.2017)
3. Горький М. Наши достижения на пороге второй пятилетки// Правда , 3 ноября 1932 № 305.
4. Познин В.Ф. Кинотекст документального фильма как продукт критического осмысления действительности // Медиалингвистика. Международный научный журнал. 2016, № 2 (12). С. 26-38.
5. Пронин А.А. прагматическая конвенция в биографической теледокументалистике/ Пронин А.А.// Журналистский ежегодник. Изд-во: Национально- исследовательский Томский государственный университет, 2015. Стр. 42. [Электронный ресурс] URL:http://elibrary.ru/download/elibrary\_25651354\_12401559.pdf (дата обращения 11.05.2017)
6. Тарковский А.А. Запечатленное время// Искусство кино, 1967 №4

**Интернет-источники**

1. Дзига Вертов. Классика DOC // портал российского документального кино. 1996. URL: <http://vertov.ru/Dziga_Vertov/index.htm> (дата обращения: 09.05.2017).
2. Сайт школы документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Уварова URL :http://razbeg.org/docschool/ (дата обращения 11.05.2017)

# Приложение 1

# Список документальных фильмов-портретов, изученных в ходе работы

«Беловы» (1993) Виктор Косаковский

 «Близнец» (2015) Валентин Ткач

«Виктор Черномырдин. В харизме надо родиться» (2013) Сергей Медведев

«Все мои сыновья» (1967) Омар Гвасали, Александр Тиханович

 «Гении и злодеи. Артюр Рембо» (2014) Татьяна Малова

«Гении и злодеи. Матильда Кшесинская» (2013) Юлия Маврина

«Гении и злодеи. Николай Рерих» (2016) Олег Бараев

«Гении и злодеи. Томас Манн» (2016) Татьяна Малова

«Гении и злодеи. Уинстон Черчилль» (2014) Леонид Медов

«Голос. На самой высокой ноте» (2017) Алена Пернацкая

«Два детства» (2015) Владимир Головнев

 «Дебют Ильи Кокарева» (2015) Григорий Кудрявцев

«Желание Леночки» (2015) Александра Речкалова

«Зима, уходи!» (2012) Выпускники «Мастерской документального кино и документального театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова»

«И вагон любви нерастраченной!» (2016) Всеволод Тарасов

«Иван Охлобыстин. Вся правда» (2016) Людмила Снегирева, Анна Филимонова

 «Игорь Матвиенко. Круто ты попал…» (2015) Татьяна Фрейденссон

«Ирина Аллегрова. Не могу себя жалеть (2017) Ирина Крячко

«Катюша» (1966) Виктор Лисакович

 «Киноправда № 1» (1918) Дзига Вертов

«Колея» (2001) Александр Зиненко

«Коммуналка» (1994) Владислав Виноградов

 «К.Ш.Э.» (1932) Эсфирь Шуб

«Мама» (2013) Лидия Шейнина

 «Марина Неелова. Я всегда на сцене» (2016) Юрий Поскакухин

«Маринин хоровод» (2016) Галина Леонтьева

 «Милана» (2011) Мадина Мустафина

«Михаил Галустян. Понять и простить» (2015) Илья Ульянов

«Мужской выбор» (2014) Елена Демидова

 «На кончиках пальцев» (2017) Роман Супер

«Наина Ельцина. Объяснение любви» (2017) Людмила Телень

 «Николай Расторгуев. Парень с нашего двора» (2017) Ольга Кушаковская

«Пока еще не поздно. Огненный остров. Любовь на всю жизнь» (2013) Кирилл Набутов

«Раймонд Паулс. Сыграй, маэстро, жизнь свою» (2011) Андрей Торстенсен

«Роза Сябитова. Сваха на выданье» (2017) Ольга Иванова

«Семь морей Ильи Лагутенко» (2016) Александр Архипов, Александр Кузьмин

 «Симфония Донбасса» (1930) Дзига Вертов

«Слуцкий» (2015) Павел Афанасьев

«Телебиография. Эпизоды» (2016) Георгий Ананов

«Три дня и больше никогда» (1998) Александр Гутман

 «Ферма» (2014) Андрей Шабаев

«Хлебный день» (1998) Сергей Дворцевой

«Человек живет для лучшего» (2014) Ханна Полак

1. Телевизионная журналистики/ под ред. Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А.Я. Юровский. М., 2002 г. Стр. 202. [↑](#footnote-ref-2)
2. Голото Л.Л. Фильм-портрет: специфика работы/ Л.Л. Голото// Вестник электронных и печатных СМИ № 20, 2014. [ Электронный ресурс] URL: http://elibrary.ru/download/elibrary\_22953172\_50296151.pdf (дата обращения 11.05.2017) [↑](#footnote-ref-3)
3. Саппак В.С. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963. Стр. 162. [↑](#footnote-ref-4)
4. Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития). Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филологических наук. М., 1975. Стр.3. [↑](#footnote-ref-5)
5. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. Стр. 96. [↑](#footnote-ref-6)
6. Базен А. Что такое кино? − М.: 1972., − Стр. 45 [↑](#footnote-ref-7)
7. А.А. Тарковский. Запечатленное время// Искусство кино, 1967 №4 Стр. 117 [↑](#footnote-ref-8)
8. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. − М.: 1975., − Стр. 28 [↑](#footnote-ref-9)
9. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 54. − М.: 1975., − Стр. 446. [↑](#footnote-ref-10)
10. Современный документальный фильм: сборник/ Гл. ред. С. Дробашенко, сост. Л. Рошаль// В. Головня Некоторые итоги и перспективы. М, 1970. Стр. 12 [↑](#footnote-ref-11)
11. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. − М.: 1979., − Стр. 8-10. [↑](#footnote-ref-12)
12. Летописцы нашего времени/ сост. Г.С. Прожико, Д.С. Фирсов. М., Искусство, 1987.

Стр. 29. [↑](#footnote-ref-13)
13. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.,1966. Стр. 96. [↑](#footnote-ref-14)
14. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: 1986. Стр. 98. [↑](#footnote-ref-15)
15. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.,1966. Стр. 93. [↑](#footnote-ref-16)
16. См. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. Стр. 19. [↑](#footnote-ref-17)
17. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. Стр. 34. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же. Стр. 61-62. [↑](#footnote-ref-19)
19. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. Стр. 90. [↑](#footnote-ref-20)
20. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009.

 Стр. 151. [↑](#footnote-ref-21)
21. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. Стр. 118-119. [↑](#footnote-ref-22)
22. Информация с временной выставки "Телевидение −окно в мир"// ФГБУ "Центральный музей связи имени А.С.Попова" [↑](#footnote-ref-23)
23. См. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009. Стр.73-74 [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же Стр.33. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же. Стр. 202. [↑](#footnote-ref-26)
26. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009. Стр. 83. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же. Стр. 248. [↑](#footnote-ref-28)
28. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009.Стр.262 [↑](#footnote-ref-29)
29. Пронин А.А. прагматическая конвенция в биографической теледокументалистике/ Пронин А.А.// Журналистский ежегодник. Изд-во: Национально- исследовательский Томский государственный университет, 2015. Стр. 42. [Электронный ресурс] URL:http://elibrary.ru/download/elibrary\_25651354\_12401559.pdf (дата обращения 11.05.2017) [↑](#footnote-ref-30)
30. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009. Стр. 290 [↑](#footnote-ref-31)
31. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. Стр. 19. [↑](#footnote-ref-32)
32. Летописцы нашего времени/ сост. Г.С. Прожико, Д.С. Фирсова. М., Искусство, 1987. Стр. 34. [↑](#footnote-ref-33)
33. Горький М. «Наши достижения» на пороге второй пятилетки// Правда, 3 ноября 1932 № 305. [↑](#footnote-ref-34)
34. См. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. С.10. [↑](#footnote-ref-35)
35. Вопросы киноискусства № 14// Л.М. Рошаль— М.: Наука, 1972. Стр.117. [↑](#footnote-ref-36)
36. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. Стр. 154. [↑](#footnote-ref-37)
37. Пронин А.А. Телевидении как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб, Петрополис, 2016. Стр. 41. [↑](#footnote-ref-38)
38. В.В. Егоров. Телевидение: страницы истории. М.: Аспект Пресс, 2004. Стр. 188 [↑](#footnote-ref-39)
39. Т. Адорно Может ли публика хотеть? 40 мнений о телевидении (Зарубежные деятели культуры о телевидении) Москва "Искусство", 1978. Стр. 55. [↑](#footnote-ref-40)
40. А.А. Пронин Сценарий документального телефильма. Учебное пособие СПб, 2010.

Стр 44. [↑](#footnote-ref-41)
41. Понятие, введенное С.Н. Ильченко в монографии «Шоу-цивилизация: конец реальности? » СПб, 2014. [↑](#footnote-ref-42)
42. Познин В.Ф. Кинотекст документального фильма как продукт критического осмысления действительности // Медиалингвистика. Международный научный журнал. 2016, № 2 (12). Стр. 26-38. [↑](#footnote-ref-43)
43. Информация на сайте школы документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Уварова URL :http://razbeg.org/docschool/ (дата обращения 11.05.2017) [↑](#footnote-ref-44)