САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**АЛЕКСЕЕВА Лидия Кирилловна**

**Портрет в документалистике: аудиовизуальные средства художественной выразительности**

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:**

**творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –

кандидат исторических наук, доцент

В.Г. Ковтун

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

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

Санкт-Петербург

2016

**Содержание**

**Введение…………………………………………………………………..………3**

**Глава 1.  Портретный очерк как жанр…………………………………………………………………………..……6**

* 1. Становление жанра «портретный очерк» в аспекте использования аудиовизуальных средств художественной выразительности…………………………………………………………....6
  2. Портретный очерк в современном документальном кино и на телевидении: актуальные тенденции выразительности…….………….18

1.3.  Типология современного фильма-портрета…………………….……….27

**Глава 2. Художественные средства, используемые в фильмах-портретах………………………………………………………………………..35**

2.1. Воссоздание художественного времени и пространства в фильмах-портретах…………………………………………………………………………35

2.2. Изобразительные средства художественной выразительности в фильмах-портретах…………………………………………………………………………45

2.3. Роль звуковой партитуры в фильмах-портретах………………….………51

**Глава 3. Собственный опыт создания фильма в жанре портретного очерка……………………………………………………………………………62**

**Заключение**…………………………………………………………..…………67

**Список использованных источников**……………………………….……….73

**Приложения……………………………………………………………………76**

**Глава 1. Портретный очерк как жанр**

* 1. **Становление жанра «портретный очерк» в аспекте использования аудиовизуальных средств художественной выразительности**

Первые портретные очерки стали появляться в эпоху немого кино. Из-за отсутствия возможности раскрывать внутренний мир героя, озвучивая его мысли, режиссеры делали основной акцент на внешнем облике и внешних проявлениях персонажа. Как это часто случается, отсутствие одного приводит к усиленному развитию другого. Так, за неимением звука, режиссеры находили способы выражения при помощи таких изобразительных средств, как ракурс, крупность плана, а также обращали внимание на выразительность жеста и действия героя. Так, во многом, благодаря отсутствию звука в кинематографе в первые годы его существования, кинорежиссерам удалось разработать систему изобразительных средств выразительности.

В 1922 году режиссер Роберт Флаэрти создал немой этнографический фильм в жанре портретного очерка «Нанук с севера», который многими кинокритиками оценивается как первый шедевр мирового документального кино.[[1]](#footnote-1) Фильм, однако, неоднократно подвергался и критике за создаваемую Флаэрти реконструкцию быта в различных эпизодах. «Например, чтобы снимать внутри иглу, пришлось строить жилище в два раза больше настоящего, а потом разбирать половину стены, и когда камера показывает пробуждение семьи Нанука внутри, оно происходит фактически на улице, в лютый мороз.»[[2]](#footnote-2) Но именно реконструкция позволяла режиссеру продумывать и композицию кадра, и точки съемок, и ракурсы. «Флаэрти ставил камеру и снимал целый ряд дублей, позволяющих максимально эффектно изобразить охоту, рыбалку, постройку иглу, кормление собак, передвижение на лодке и т.д.»[[3]](#footnote-3). Однако, множество успешных кадров было снято Робертом Флаэрти и благодаря взятому за основу фильма методу съемок – наблюдению. Так, в одном из эпизодов, Флаэрти снимает дом Нанука напротив источника света – солнца ушедшего за тучи. «Нужное» режиссеру состояние неба было «поймано» автором с помощью метода наблюдения и позволило достичь поставленной задачи – передать атмосферу тревожного северного дня, могущего преподнести Нануку неприятные сюрпризы стихии.

В отечественном кинематографе жанр портретного очерка появился гораздо позже, уже при советской власти. «Простая функция кино – запечатлеть человека, постигать его портрет – судьбу биографию характер, далась нашему кинематографу сложно, уже на старте своего пути кинематограф был мобилизован совсем на иные цели и труды, в масштабах которых отдельная личность была малоразличима. Социальные катаклизмы выталкивали ее за кулисы исторической сцены, где человек оказывался или вне фокуса киноглаза, или в гриме и облачении присвоенной ему социальной роли». Задачу отражения социального лица страны успешно выполняли первые фильмы-портреты, такие как «Очерк о стахановце Иване Гудове» Романа Кармена, «Богатыри Родины» Федора Киселева и другие.

Однако советская цензура, вносившая коррективы в в процесс выбора героев, не помешала режиссерам-документалистам 20-х-30-х годов развивать средства художественной выразительности. Так, огромный вклад в освоение жанра портретного очерка внес создатель теории «киноглаза», автор всемирно признанных киношедевров Дзига Вертов*.* Как и все документалисты своего времени, Вертов придерживался той точки зрения, что искусство должно служить для пропаганды революционных идей, однако, это не помешало ему стать величайшим новатором в кинематографе*.* Так, его теория «киноглаза», или, по-другому, «жизни врасплох», легла в основу съемок методом наблюдения, который по сей день считается одним из вернейших способов достоверного показа действительности на экране.

В своем фильме «Симфония Донбасса» Дзига Вертов проводит первую в истории кинематографа синхронную съемку – одновременную съемку изображения с записью звука, на которой слышны слова рабочих на фоне производственных шумов. Спустя три года Вертов снова проводит опыт синхронной съемки, однако, на этот раз он снимает с помощью синхронной камеры уже целое интервью, на котором герой фильма впервые «заговаривает самостоятельно». Впервые рассказ о киногерое зритель услышал из его уст, рассказанный его собственными словами, без помощи авторского комментария в закадровом тексте и титров, способных охарактеризовать героя с удобного режиссеру ракурса. Однако ввиду громоздкости аппаратуры, предназначенной для проведения синхронной съемки, подобные опыты перестали использоваться в кино, вплоть до 60-х годов.

Великая Отечественная война кардинально изменила все стороны жизни. Задачей кинематографа в эти годы становится поддержание морального и боевого духа солдат и мирных жителей.Раз за разом выпускаются короткометражные фильмы и сюжеты с названиями, побуждающими к наступательным действиям «На защиту родной Москвы» (ЦСДФ), «Отомстим!» (ЦСДФ). Фильмы военных лет создавались режиссерами монтажным методом – с помощью компоновки хроникальных съемок, снятых операторами в различных местах военных действий. Первым полнометражным и публицистическим фильмом во времена войны, стал созданный монтажным методом «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой». Режиссеры И. Копалин и Л. Варламов собрали различные съемки операторов, и соединили их в единый монтажный фильм, рассказывающий о битве за Москву в Великой Отечественной войне.

Вскоре последовали новые полнометражные фильмы, также созданные при помощи монтажного метода: «Ленинград в борьбе» Р. Кармена, «Черноморцы» В. Беляева, «День войны» М. Слуцкого. Режиссеры понимали, что в военных условиях важнейшей задачей искусства становится сохранение крепости духа у солдат и граждан, что и проявлялось в данных фильмах во всей полноте.

Однако, несмотря на тяготение кинематографа сороковых к масшабной военной хронике, в эти годы все же, появляются документальные фильмы в жанре портретного очерка. Так, перед войной режиссер Самуил Бубрик в 1940 году создает документальную биографическую ленту «Владимир Маяковский» - о написании поэтом поэмы «Владимир Ильич Ленин», а в 1941 году выпускает биографический документальный фильм «Максим Горький».

В 1946 году М.Е. Славинская создала портретный очерк «Фронтовой кинооператор», посвященный кинооператору Владимиру Сущинскому, работавшему на фронтах Второй Мировой войны. Фильм выполнен монтажным методом и состоит из военной хроники, снятой В. Сущинским, а также из кадров, на которых оператор запечатлен в процессе работы на фронте, включая кадры, где раненого Сущинского выносят с поля боя, а также похороны оператора. Эта лента лишний раз показала ужасы, происходившими во времена Второй Мировой войны, но через призму восприятия военных событий оператором, отдавая тем самым дань подвигу всех кинооператоров, работавших и погибших на фронтах Великой Отечественной.

В послевоенные годы страна усиленно восстанавливает разрушенное хозяйство, и документальный кинематограф переключается с военной тематики на трудовую. Его основной задачей становится мобилизация масс на борьбу с послевоенной разрухой, восстановление городов и сел. Во второй половине 50-х годов появляются портативные звукозаписывающие устройства, позволившие, наконец, режиссерам без труда объединять звук и изображение в единое целое. В эти годы Центральная Студия Документальных Фильмов, выпускает целый ряд коллективных портретов, посвященных трудящейся молодежи, включая в них эпизоды с синхронными съемками. Это «Первая весна» А. Медведкина и И. Посельского, рассказывающая об освоении молодежью Казахстанских земель с целиной (в одном из эпизодов которой показано синхронное выступление Хрущева); «Счастье трудных дорог» Р. Григорьева – о судьбах молодых людей на трудовых землях, в которую включено записанное синхронно выступление одной из тружениц целины М. Рожневой на сессии Верховного Совета РСФСР; «Мы были на целине» В. Трошкина и В. Ходякова, посвященная работе студенческих отрядов на целине. В этих фильмах, как считает Людмила Джулай, «появились живые, впечатляющие эпизоды самоотверженной работы, жизненных трудностей и явно свежие, новые лица рабочих, строителей, изыскателей, молодых энтузиастов целины, ученых, в которых светился неподдельный интерес к жизни...»[[4]](#footnote-4)

Первым телевизионным коллективным очерком стал документальный телефильм «Кратчайшее расстояние» - о ребятах только закончивших школу и стоящих перед сложным выбором: «куда пойти учиться?». Он был снят на Центральной студии телевидения режиссером Игорем Беляевым в 1958 году. «По существу, это был первый законченный и озвученный по всем правилам фильм, снятый в молодежной редакции Центральной студии телевидения», - писал о «Кратчайшем расстоянии» И. Беляев четверть века спустя. [[5]](#footnote-5)

«Однако в те годы никто еще не называл подобные экранные опыты «телефильмами». Рецензенты писали о них как о телевизионных новеллах, документальных очерках, сюжетных кинозарисовках или «очерковых передачах, решенных с помощью кино». В сюжетное действие вводились персонажи-актеры, а тексты от лица героев читали профессиональные исполнители.»[[6]](#footnote-6) Сам режиссер вспоминает: «Класс, который я выбрал для фильма, был мне хорошо знаком.<…> Но вот загвоздка. Они уже не школьники, амне непременно хотелось показать школу в настоящем времени.<…> Ничего, решил я, попробуем проиграть заново вчерашний день. Собираем ребят в их родном классе. Приглашаем учительницу. Все чувствуют себя свободно. «Играют себя» с удовольствием. Конечно, в условиях синхронной съемки игра быстро бы вылезла наружу. Но наше кино еще «немое». Поэтому все выглядит правдоподобно. Во всяком случае, нам так кажется.»[[7]](#footnote-7)

Несмотря на использование метода реконструкции, с помощью которого был создан фильм, режиссеру удается достоверно передать тревогу бывших школьников за свою дальнейшую судьбу. Образа коллективного портрета ребят, ищущих свое место в жизни, режиссер добивается с помощью параллельного монтажа, перекрестно показывая истории каждого из бывших школьников, и создавая тем самым в голове у зрителя образ молодежи, вступающей во взрослую жизнь.

Золотым веком советского документального кино становятся 60-е и 70-е годы ХХ века. Период «Оттепели» является отправной точкой для дальнейшего бурного развития кинематографа. Творческие люди ищут новые подходы и пути развития кино. Портативная синхронная видеокамера становится главным техническим средством в обиходе режиссеров, а ее возможности вносят неоценимый вклад в развитие жанра «портретный очерк».

«Отныне документальный фильм представлял собой не рассказ о герое автора, но наше знакомство с самим героем - ситуация, которая не могла бы осуществиться, не появись в обиходе кинематографиста синхронная камера, благодаря которой человек на экране получил право голоса (как получили право высказаться о нем и хорошо его знающие «другие»). Так что утверждение о том, что синхронная камера символизирует смену эпох в документальном кино, не содержит в себе преувеличения.»[[8]](#footnote-8)

Одними из первых картин, полностью созданных с помощью синхронной камеры, стали «Катюша» В. Лисаковича 1964 года и «Нурулла Базетов» В. Ротенберга, 1966 года.  Впервые на экране зритель знакомился с историей героя, рассказанной от первого лица, непосредственно самим героем. Эти фильмы стали отправной точкой создания «золотого фонда» документалистики Советского Союза. «Обе картины сразу же получили признание зрителей и профессиональных критиков».[[9]](#footnote-9) «Их появление отвечало по­требности во все возрастающем общественном интересе к личности отдельно взятого человека, показанного не как иллюстрация к заданным тезисам или прямое подтверждение авторской идеи, но ради «него самого».[[10]](#footnote-10)

Портативная синхронная видеокамера позволила режиссеру фильма «Катюша» В. Лисаковичу и его оператору А. Левитану побывать с героиней фильма на местах боев и зафиксировать неподдельные эмоции Катюши. Левитан вспоминает о творческих успехах, достигнутых с помощью синхронной камеры в эпизоде с колодцем, из которого Катюша набирала воду для раненых солдат: «Катюша узнала место, побежала к колодцу... «Он, конечно, тот самый, смотрите – и вода еще есть». Зачерпнула ведерком воды, стала рассказывать Сергею Сергеевичу подробности. Знала ли Катюша, что ее снимают? Конечно, знала, она поняла это, как только увидела нас, но она не знала, когда именно ее снимают, так как камера стояла вдалеке и не было слышно ее шума. Скоро Демина перестала замечать аппарат, как не замечают привычную деталь окружающей обстановки».

Появление синхронной камеры привело к сближению методов работы кино и телевидения. Кинематограф перенимает элементы телевизионной эстетики: человек заговоривший в кадре, отказ от дикторского текста, выступления «на камеры», эта телевизионная эстетика теперь становится подвластной и кинематографу. Этот факт привел к возросшей популярности документального кино именно в телевизионном прокате. Телевидение все чаще берет в прокат не только картины «Лентелефильма», но и ленты Ленинградской Студии Документальных фильмов.

«И на ЛСДФ и на «Лентелефильме» были созданы десятки очерков о представителях всех слоев населения города, области, Северо-Запада. Ведущие историки могут смело по этой портретной кинотелегалерее изучать быт, нравы, социальный состав населения, профессии, общество в целом и многие-многие другие исторические деяния, факты, события. По существу на экране кино и ТВ был воссоздан портрет двух-трех поколений, образы земляков второй половины 20 века.»[[11]](#footnote-11)

В 60-е, 70-е годы на телевидении появляется жанр телевизионного очерка, который становится образцом эталонного эфирного вещания.

«Еще на заре великих телевизионных исканий, в знаменитой в 1960-е годы молодежной телестанции «Горизонт» молодые режиссеры А. Стефанович и О. Гвасилия сняли очерк о молодежи «Все мои сыновья» - коллективный портрет поколения. Эта лента стала победителем на 3 Всесоюзном телефестивале.»[[12]](#footnote-12) Палитра художественных средств, используемая в фильме, была невероятно мала: никаких излишеств – только стул, герой и синхронная камера, фиксирующая образ мыслей молодых ребят. Зритель увидел портрет поколения – совсем молодые, но уже имеющие за плечами первые разочарования, столкнувшиеся с несправедливостью и несовершенством жизни, но пока не потерявшие надежды светлое будущее. Портрет поколения молодежи 60-х – образованные, интеллигентные, открытые и уже успевшие немного понять, что к чему в этом мире, слегка потерянные, на пороге у взрослой жизни, слегка разочарованные, но талантливые и трогательные в своей простоте и душевности были показаны режиссерами фильма А. Стефановичем и О. Гвасалия.

Похожей стилистикой обладает телефильм Дмитрия Лунькова «Куриловские калачи» - коллективный портрет трактористок, оставшихся в деревне без мужчин в годы Великой Отечественной войны и взявших на свои плечи тяжелый мужской труд. Искреннего рассказа о жизни в годы войны режиссер добивается от своих героинь с помощью съемок методом скрытой камеры. Во время просмотра фильма у зрителя складывается впечатление, что героини разговаривают друг с другом, находясь в одной комнате, однако на самом деле каждая из женщин была снята по-отдельности. Эффекта одного пространства режиссер достиг с помощью смонтированных методом параллельного монтажа кадров, в каждом из которых, женщины, на самом деле, рассказывали свои истории режиссеру наедине.

Внимания заслуживает нестандартный подход к раскрытию образа героя, созданный в портретном очерке Александра Стефановича «Один час с Козинцевым». Герой фильма – режиссер театра и кино Григорий Козинцев ни разу не появляется в фильме в синхронной записи, его образ режиссер создает и раскрывает с помощью рассказов и воспоминаний его близких, друзей и коллег. Самого Козинцева зритель видит лишь во включенных в фильм архивных кадрах, на которых герой находится в процессе съемок или репетиций, а также на фотографиях, которые служат иллюстрациями к воспоминаниям рассказчиков. Дополнить образ героя режиссер предлагает зрителю, с помощью его рисунков и эскизов к спектаклям, также показывая их в своем фильме.

Совершенно разные, не похожие ни по стилистике, ни по тематике друг на друга фильмы режиссера Владислава Виноградова, ставшие классикой портретного очерка, занимают особое место в документалистике 60-х-70-х гг. и представляют интерес с точки зрения нестандартного подхода к раскрытию образа героя.

Герой очерка В. Виноградова «Токарь» на протяжении всего фильма показан как передовой рабочий-новатор, примерный коммунист и активист. Он не желает показывать ни режиссеру, ни зрителю настоящих эмоций, раскрывать свою душу. Его речь состоит из красивых лозунгов и штампованных фраз. Помогло В. Виноградову раскрепостить героя, чтобы раскрыть его образ такое средство художественной выразительности, как звук. Неожиданно для токаря, режиссер включает ему композицию Утесова, которая была одной из самых популярных в детстве героя. От неожиданности мужчина несколько раз меняется в лице и, словно, вспомнив не такое уж примерное и правильное детство, выходит из образа передового рабочего и коммуниста и, забыв о камере, хитро улыбаясь и стыдливо опуская глаза, произносит многозначительную фразу: «Кошма-а-ар».

Интересен, с точки зрения применения средств художественной выразительности, используемых для раскрытия психологии героев, коллективный портрет абитуриентов театрального училища «Вороне где-то Бог» того же режиссера Владислава Виноградова. Кадры радостных абитуриентов, прошедших первый тур, сменяются с помощью метода параллельного монтажа кадрами, на которых изображены не поступившие абитуриенты. Палитра эмоций, созданная с помощью данного художественного средства, передает зрителю драматическую атмосферу, разворачивающуюся в стенах театральной академии.

Особым шармом обладает документальный фильм Павла Когана «Взгляните на лицо» (ЛСДФ). Режиссер, устанавив скрытую камеру в стенах Эрмитажа, возле картины, Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», предлагает нам взглянуть на лица посетителей музея, которые, в свою очередь, вглядываются в лица Мадонны Литты и ее младенца. Это своеобразный портрет общества в аспекте его отношения к шедеврам мировой живописи. Главное средство художественной выразительности, используемое в данном фильме – крупный план, передающий всю гамму эмоций, вызванных у посетителей картиной Леонардо да Винчи.

Режиссеры 60-х–70-х оставили своим потомкам своеобразную летопись своего времени, по которой можно изучать самые разные слои населения ленинградцев прошлого века. «Героями отдельных очерков стали бригадир металлистов Чичеров, ученые Бехтерева и Лихачев, оперный режиссер Покровский, кинооператор-полярник Ледин, поэты Прокофьев, Дудин, мастер художественного стекла Еремин, зоотехник Куницкая, глава рыболовецкой артели Силачев, театральный режиссер Акимов и многие другие»[[13]](#footnote-13)

Однако, шедевры портретных очерков в 60-х – 70-х были сняты не только ленинградскими и московскими студиями. Знаковые фильмы в этом жанре создают также российские периферийные и национальные школы документалистики: свердловская, дальневосточная, восточно- и западно-сибирская, киргизская, молдавская, прибалтийская, и другие.

Так, успешно снимающая документальные ленты рижская студия, в 1966 году взялась за создание коллективного портрета людей Советского Союза. Режиссером фильма с названием «235 миллионов» стал У. Браун, сценарий к фильму написал Герц Франк. «Портрет страны был задуман в сложном сочетании двух сюжетных линий — событий общегосударственного масштаба и фактов личной жизни рядовых советских людей. Многое удалось авторам. Отчетливо прозвучала мысль, что государство — это, прежде всего, его люди. Жизнь страны показана широко, многоракурсно. Показано то, что объединяет людей разных национальностей. Общность единых взглядов, убеждений, гражданских чувств. Совокупность эмоциональных проявлений, даруемых жизнью, — любовь, радость труда, страсть к познанию, радость материнства...»[[14]](#footnote-14)

«В середине 60-х годов киргизские документалисты также создали ряд значительных произведений, которые привлекли внимание кинематографистов мира. Документальные фильмы кинематографистов, начиная с 1964 года, получили более 60 дипломов и призов на различных всесоюзных и международных кинофестивалях.»[[15]](#footnote-15) Одним из знаковых портретных очерков является фильм «Мансачи» о сказителе кыргызского народа Саякбае Каралаеве, который был удостоен главной премии на Международном кинофестивале документального кино в Оберхаузене (ФРГ). Еще один знаковый фильм киргизской школы документального кино создан режиссером Альгимантасом Видугрису совместно с режиссером Я. Бронштейном. Это «Замки на песке», короткометражный портретный очерк «о мальчике на пляже, который возводит свою сказку - замысловатые замки на песке.» [[16]](#footnote-16)

На студиях документальных фильмов и в телевизионных объединениях продолжают создаваться фильмы-портреты известных людей – писателей, художников, композиторов, спортсменов, а также передлвиков и ударниколв производства.

Однако к началу 80-х гг. «новая волна» в советском документальном кино потихоньку сходит на «нет». «Кинодокументалистика оказалась в глубоком нравственном кризисе. Художническое прозрение отказало, к сожалению, многим, можно сказать, большинству мастеров кинопублицистики, ушедших работать в «аппаратное», «официозное» кино. Лишь одиночки фиксировали приметы застоя — экономической стагнации, духовного оскудения, экологической напряженности — осторожно, можно сказать, деликатно, как отдельные случаи, эксцессы, отступления от правила...»[[17]](#footnote-17).

Зависимость свободы кинематографа от политики сказывалась в разной степени на разных этапах истории страны и истории документальнолистики. Новые реформы и новая идеология СССР середины 80-х, называемые перестройкой, кардинально изменили и курс документалистики. Пришедшая на смену тоталитарной власти демократия, открыла простор для новых тем и идей документального кино, жанр портрета оказывается наиболее актуальной его формой, но теперь на смену людям труда приходят герои совершенно иного рода, о чем подробно будет рассказано во второй главе данной работы.

* 1. **Портретный очерк в современном документальном кино и на телевидении: актуальные тенденции выразительности**

Новое время вызвало к жизни новые формы в искусстве. Начиная с «перестройки», документальные кино и телефильмы кардинально меняют тематику и как следствие – средства художественной выразительности. Изменяются и сами функции кино- и теледокументалистики – документальное кино практически уходит с экранов телевизоров.

Вседозволенность, пришедшая с перестройкой, дала возможность режиссерам документального кино снимать картины на темы, которые раньше считались табуированными. «С вполне понятными чувствами кинематографисты устремились именно на то «поле», что долгие годы считалось запретным. Затянувшийся этап общественной немоты аукнулся новой крайностью. Критике, разносу, развенчанию подвергалось все, что вчера публично, экранно превозносилось. «Антиобщественный элемент» потеснил «положительного героя». Эффект получился гиперреалистическим, но экранная картина действительности не стала менее односторонней: кино «радужного благополучия» теперь оказалось «черным», экран достижений и побед — кинематографом скандалов и сенсаций.»[[18]](#footnote-18)

Если раньше экран проявлял только положительные стороны жизни, считалось, что кинематограф должен непосредственно воспитывать зрителя, подавать ему пример, то документалистика «перестройки» провозглашает принцип показ правды на экране, какой бы шокирующей она не была.

Невиданным откровением, представляющим зрителю действительность такой, какой она есть, стала лента Юриса Подниекиса «Легко ли быть молодым?» 1986 года. Бунтующие подростки, отказывающиеся от догм, которые ранее, на протяжении многих десятилетий, считались неприкасаемыми, не желающие идти протоптанной дорожкой своих отцов, стали героями коллективного портрета поколения. Рокеры, панки и другие молодежные движения, со всей нетерпимостью, революционным настроем и собственным ощущением трагического тупика своих действий были представлены зрителю во всей полноте своих действий, такими какие они есть на самом деле – без прикрас. Ю. Подниекс использует в фильме внтурикадровый монтаж – хаотичные панорамы при съемке рок-концертов, камера резко переводимая от одного персонажа к другому, «дрожащие» кадры, снятые без штатива, передают атмосферу душевного хаоса и протеста молодежи перестроечного периода.

Сходной тематикой обладает фильм А. Учителя «Рок», посвященный советскому року. Режиссер, наблюдая за знаменитыми деятелями рок-культуры, запечатлевает их жизнь, проходящую в протесте против официальной политики. А. Учитель передает состояние душевного протеста своих героев с помощью такого средства художественной выразительности как свет. Снимая рокеров во время своих концертов на контровом освещении, он создает метафору противостояния своих героев общественным устоям, государственной политике.

Документалистика середины 80-х выводит на экран самые разные слои населения, течения молодежной жизни и сообщества. Снимаются фильмы про неформалов, про религиозные секты, наркоторговцев и т.п. Это и «Встретимся во дворе» Ж. Романовой, и свердловская «Образец почерка» С. Бержиниса, и украинские «Таланты и поклонники», и «Так и живем» В. Оселедчика из цикла. [[19]](#footnote-19)

Документалисты перестройки делали героями своих фильмов проблемных персонажей, тех, кого раньше показывать на экранах просто запрещалось – бездомных, преступников, наркоманов, женщин, продающих любовь, этим персонажам были посвящены фильмы «Предел» Т. Скабарда, «Крик души» И. Галина, «Шрам» Р. Шилиниса, «Достоинство, или Тайна улыбки» Ш. Махмудова.

Те, чьи имена в Советском Союзе не то, что на экране, в жизни не стоило произносить лишний раз, - Н. Рерих, Н. Гумилев, Н. Бухарин, Б. Пастернак, благодаря перестройке начинают становиться героями цикла передач ЖЗЛ, который ранее находился под полной цензурой государства.

«Живой, реальный человек со своими страстями, радостями, болями, победами, поражениями, чудачествами, ошибками, интересен авторам, а потому и зрителям — и вероятно, это самое главное достижение кинематографа 80-х. Портретный жанр, можно сказать, приобрел свою проблемность, большую широту взгляда на человека. К тому же телевизионное происхождение этой ленты в данном случае только расширяет контекст обсуждения проблем кинодокументализма: ведь *реальное* функционирование фильма сегодня происходит только на ТВ-экране и в рамках телепрограммы, насыщенной, как никогда, информационными и публицистическими компонентами.»[[20]](#footnote-20)

Другая характерная черта в развитии документального портрета выразилась в финансовом вопросе. Взлет документалистики середины 80-х, нащупавшей, казалось, для себя верный путь развития, начавшей расцветать новыми формами, темами и идеями, был остановлен произошедшими в стране политическими переменами – отменой идеологии в начале 90-х.Документальное кино, будучи на протяжении всей истории источником пропаганды советской идеологии, в отсутствии ее оказалось неким «балластом» для бюджета государства. Дотации, выделяемые ранее на съемки документального кино резко сократились. Транслировать документальные кинофильмы перестает и телевидение. «Рыночная модель современного телепроизводства навязывает телевидению свои правила».[[21]](#footnote-21) В погоне за рейтингом, которого требуют рекламодатели взамен на спонсирование телеканалов, продюсеры при выборе контента для сетки вещания начинают ориентироваться на массового зрителя. Однако, получает популярность формат документального телекино, и именно в это время оно приобретает ощутимые различия по сравнению с кинофильмом.

«Через телевидение — уже не через кинематограф — осуществляется трансляция определенным образом организованной и оформленной концепции миропонимания.

В телепоказе на любой фильм, и кино-, и теле-, влияет прежде всего контекст программы. Тогда как в условиях кинопоказа фильм все же равен самому себе. Такова неизбежная плата за эфирный прокат.

Успех может решить просто удачное место в сетке вещания, телевизионное же «неудобье», наоборот, может пригасить его. Секреты эти давно уже практикуются составителями программы, размещающими конфликтный фильм то на ранний, а то и на сверхпоздний час, пряча его от массового зрителя. Цензура осуществляется и так... без цензуры.»[[22]](#footnote-22)

Потоковое телевещание требует от телережиссеров быстрых и отлаженных действий. Телефильмы, дабы удержаться в этом потоке, все чаще приобретают однотипную концепцию построения, некую кальку, по которой можно быстро «слепить» сюжет фильма, успешно вписавшись в сжатые эфирные сроки. Естественно, что и речи о съемках методами наблюдения и другими требующими времени приемами, а также использовании средств художественной выразительности при создании телефильмов, рассчитанных на рейтинг и поток, практически не шло, это и положило начало процессу отдаления стилистики кинофильмов от телевизионных.

Еще одной отличительной чертой между теле- и кинофильмами становится различный подход к выбору героев. Телевидение, опирается в этом вопросе на степень известности своего героя – чем больше он популярен среди зрителей, тем больший рейтинг наберет телефильм. Режиссеры же кинофильмов, начинают создавать авторское кино. Отрицая «глянцевую» картинку, присущую телевидению, они нарочито выбирают в качестве героев обычных, никому не известных людей, порой, героями киноочерков и вовсе становятся маргинальные личности, люди находящиеся «на обочине» жизни. Такие различия, проявившиеся в подходе к выбору героев, приводят к отличиям в использовании выразительных средств

Так, героями одного из шедевров мирового портретного очерка, фильма Виктора Косаковского «Беловы», становятся обычные пожилые люди – брат и сестра, живущие в простой деревушке. На протяжении всего фильма брат, общаясь с режиссером, ведет рассуждения на глобальных темы: политики, религии, смысле жизни, все это время его сестра усердно занимается хозяйством: колит дрова, топит печь, копает огород, кормит коров. Кульминацией фильма становится ссора брата и сестры, в которой дед, напившись, угрожает убить бабушку за неспособность понять его мировоззрение.

Действовать, чтобы жить или рассуждать о смысле жизни, бездействуя – два разных мировоззрения людей одной крови ложатся в основу фильма, заставляя сердца зрителей, откликаться на ситуацию, которая происходит под крышами многих других домов России.

Несмотря на практически полное отсутствие возможности проката кинофильмов на телевидении, в это время такими режиссерами как А. Сокуров, А. Учитель, А. Гутман, С. Литвяков В. Виноградов, С. Лозница, А. Дворцевой, создаются знаковые фильмы в жанре портретного очерка, интересные с точки зрения применения в них средств художественной выразительности.

Продолжением успешной рок-волны Алексея Учителя, начавшейся в середине 80-х с коллективного портрета «Рок», становится его новый фильм «Последний герой», посвященный знаменитому рок-музыканту Виктору Цою. Архивные кадры, на которых запечатлен солист группы «Кино», перемежаются с кадрами интервью, на которых близкие и родные вспоминают музыканта. Также, в фильме присутствуют современные съемки фанатских сборов группы «Кино», снятые таким художественным средством как внутрикадровый монтаж. С помощью «хаотичных» панорам режиссер достигает того же эффекта, что присутствует в фильме «Легко ли быть молодым?» - атмосферы протеста, в которой некогда жил Виктор Цой, а теперь живут его поклонники. Способом такой нестандартной съемки режиссер передает нестандартный стиль жизни знаменитого певца, возглавлявшего музыкальный рок-протест времен Перестройки.

Режиссер Владислав Виноградов, создавший шедевры портретного и индивидуального очерка на ленинградском телевидении в объединении «Лентелефильм», такие как «Вороне где-то Бог», «Токарь» не теряет ни таланта, ни актуальности, и в 90-е, снимает новый коллективный портрет, достойный внимания – «Коммуналка». Интересен факт, что Виноградов, немного подтасовывает факты, при создании сценария: так, в начале фильма в закадровом предисловии автор дает зрителю ложную информацию, говоря, что жильцом дома, о котором пойдет речь в фильме, некогда был он сам, и, что данные съемки продиктованы желанием автора узнать, кто сейчас живет в местах, которые так дороги сердцу автора. Подобный зачин заставляет зрителя с особой пристрастностью всматриваться в героев фильма, пытаясь понять доволен ли режиссер тем, какие люди теперь живут в доме его детства. В конце фильма зритель не разочаровывается, потому что новые жильцы дома оказываются достойными людьми. Так, ложная информация, данная режиссером в начале фильма, поспособствовала возникновению более сильного интереса у зрителя при просмотре картины, нежели, если бы автор не использован подобного приема.

В 2000-х отличия между теле- и кинофильмами по-прежнему остаются сильны. Режиссеры телефильмов продолжают выбирать в качестве героев звезд шоу-бизнеса, актеров и политиков, в то время как героями кинофильмов, по-прежнему, остаются обыкновенные люди самых разных профессий. Телефильмы год от года приобретают популярность среди зрителей, становясь в 2013 году, по данным KVG Research, одним из популярнейших жанров на телевидении: «В новом сезоне 2013 года крупнейшие каналы России запустили 240 премьерных эфирных событий (без учета новостей, спортивных и музыкальных трансляций)<….> По количеству наименований лидировали документальные проекты (28 %), на втором месте шли сериалы (22 %), далее – развлекательные программы (20 %). Доля премьерных телефильмов составила 19 %. Остальные жанры представили всего 11 %».[[23]](#footnote-23)

Что же касается кинодокументалистики, если бы в 2000-е не произошло технологической революции, на фоне продолжающегося сокращения дотаций на документальное кинопроизводство, этот жанр и вовсе мог бы уйти из обихода российских режиссеров, однако цифровая революция дала ему новое дыхание. Благодаря появлению новых технологий, кино начали снимать не только профессионалы на киностудиях, но и любители, на собственные деньги, и в домашних условиях.Процесс этот дал двоякий результат: с одной стороны, это привело к появлению огромного количества некачественного кино, создатели которого отрицают все догмы и правила старой киношколы, одной из достоинств которой являлся продуманный сценарий и художественное изображение реальности, и даже провозглашают целую кинофилософию, узаконивающую подобную эстетику съемок. «На волне дилетантизма некоторым создателям современных киношкол успешно удалось выдать за «новое слово» то, что раньше считалось отсутствием мастерства и режиссерского мышления. Главный пропагандист нового направления в кинодокументалистике – режиссер Марина Разбежкина, организовавшая в Москве «Школу документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Уварова», ставшую своего рода брендом»[[24]](#footnote-24). Постулаты М. Разбежкиной схожи с постулатами «Догмы-95» Ларса фон Триера, главной мыслью которых является отрицание каких-либо приемов выразительности. Подобные новаторские правила съемок прописаны и в Манифесте режиссера Виталия Манского, в пунктах которого провозглашено, что кино не должно иметь какого-либо сценария, а также указано, что пренебрежение технологиями, применяемыми для качественного изображения картинки – такими как студийный свет и звук, ракурс, композиция кадра и т.п возможно «ради фиксации реальных событий».[[25]](#footnote-25) Это направление становятся популярным среди начинающих режиссеров, во многом, за счет отсутствия больших затрат на съемки подобным методом.

С другой же стороны, доступные технологии дают дорогу и молодым талантам. Среди них режиссеры, создавшие достойные фильмы-портреты («Мой класс» Екатерины Еременко, «Мама несчастна, все несчастны» Меа Долс-де Йонг и другие), которые являются интересными с точки зрения использования в них художественных средств, композиционной структуры и уже отмечены почетными призами на кинофестивалях.

Так, на 25-м международном кинофестивале «Послание к человеку» в 2015 году на национальный конкурс было прислано большое количество фильмов-портретов, созданных на непрофессиональных студиях или студентами киношкол. Это и «Будни простой хуторянки» режиссера Екатерины Дорофеевой – о 36-летней женщине Юлии, уехавшей из города и работающей в сфере агро- и экотуризма; «Братья» Александра Сенчукова, о трех молодых людях одной крови, но разных представлениях о счастье в жизни.

Достойным внимания оказался своеобразный портрет поколения Павла Мирзоева «Земляки», созданный методом организованной ситуации: разъезжая по местам, где жили великие режиссеры Юрий Норштейн, Геннадий Шпаликов и Андрей Тарковский, авторы фильма заходят в местные школы и показывают детям фильмы их великих земляков, запечатлевая в эти моменты школьников на камеру. К удивлению зрителя, ребята проявляют большой интерес к шедеврам мирового кинематографа. Этот фильм утверждает в радостной мысли, что новое подрастающее поколение способно воспринимать настоящее искусство.

Триумфальным стал фильм российского режиссера Дениса Клеблеева «Странные частицы». Главный герой картины, молодой физик-теоретик Константин, пытается передать свои знания студентам, находящимся в летнем лагере. Однако, солнце, море и веселье, царящее вокруг, не позволяет молодым людям сосредоточиться на науке и преподаватель Константин остается в одиноким в любви к физике. Одиночество героя режиссер передает при помощи точно продуманной композиции кадров, которые выстроены таким образом, чтобы создавалось впечатление постоянного противостояния физика и его окружения. Так, композицию одного из кадров режиссер выстраивает следующим образом: в одном конце кадра он помещает учителя, стоящего в темноте на берегу моря и задумчиво смотрящего вдаль, на другом конце кадра он размещает ребят, освещенных светом от костра, веселящихся и не обращающих на физика никакого внимания.

В XXI веке фактором, приведшим к развитию жанра портретного очерка, стало появление компьютерных технологий, и непосредственно возможность создания художественных средств выразительности при помощи компьютерной графики.

«К концу XX века «дверь в иные миры» обрела форму домашнего экрана и каждый волен на компьютере подобрать свой ключ инобытия и погрузиться в него с помощью технических средств. Кратно возросла дистанция между общественной и личной историей. Модифицируясь, взаимодействие кино, телевидения и компьютера утверждается в своей преимущественно объединяющей людей роли, формирует лицо нового поколения, сообщество молодых, для которых компьютерная грамотность имеет не меньшее мировоззренческое значение, чем идеологическая близость для поколений предыдущих. С овладением компьютерной грамотностью возникает среди многого другого новое отношение к документу, новый уровень монтажного мышления, стирается грань между зрителем и режиссером, автором и реципиентом, коммуникация активизируется в целом.»[[26]](#footnote-26)

«Развитие способов трансформации реальной действительности для создания на экране не существующих в природе объектов и явлений шло по экспоненте и, можно сказать, в наши дни достигло своего апогея. Новые технологии позволяют моделировать смерч, который уносит в небо дерево или корову; молнию, рассекающую небо; сбитый вертолет, падающий на землю; гигантских насекомых, нападающих на людей; превращение человека в монстра и т.д., и т.п.»[[27]](#footnote-27)

Внедрение компьютерных технологий в кино и на телевидение способствовало привлечению зрителя к экрану новыми техническими средствами и новыми технологиями.[[28]](#footnote-28)

Так, фильм «Написано Сергеем Довлатовым» режиссера Романа Либерова, построенный на закадровом тексте, полностью проиллюстрирован при помощи компьютерной графики. За кадром автор читает отрывки из биографических произведений С. Довлатова. За счет того, что произведения написаны от первого лица, создается впечатление, что не режиссер читает эти отрывки, а Довлатов сам, за кадром, рассказывает зрителю свою биографию. Изобразительный ряд фильма, созданный компьютерной графикой, способствует передаче душевного состояния писателя: вмонтированные в окна домов фотографии Довлатова на фоне дождливой улицы – грустное, нарисованная черная кошка, перебегающая дорогу – шутливое, тексты отрывков из произведений, появляющийся на экране – задумчивое.

Прослеживая историю портретного очерка, мы приходим к выводу, что его развитие в аспекте использования средств художественной выразительности, тесно связано с различными факторами: это и политическая ситуация в стране, и развитие техники и технологий, и веяние времени.

**1.3. Типология современного фильма-портрета**

Проанализировав многообразие документальных портретных очерков на предмет использования в них средств художественной выразительности и по принципу композиционной структуры, удается разделить их на несколько групп, которые в свою очередь можно выстроить в некую типологию. Так, сравнительный анализ фильмов-портретов показывает, что их можно условно разделить на следующие типы: биографический, юбилейный, мемориальный, коллективный, портрет современника, автопортрет.

Для того, чтобы убедиться в принадлежности тех или иных типов очерка к кино или телевидению необходимо для начала выявить различия между кино и телефильмами.

Сергей Муратов определяет телефильм как «фильм, в котором коммуникативный эффект программности заранее предусмотрен и включен в саму структуру произведения, предопределяя его драматургию, поэтику и способ показа»[[29]](#footnote-29).

Другими словами, «Особенность документального телефильма в том, что он при внутренней цельности (смысловой и эстетической) является элементом вещания, документальный кинофильм напрямую – нет. Из такой принадлежности вытекает многое: и влияние на телефильм стилистики прямых эфирных передач («включенный автор», репортажность и т.д.), воздействие принципов телепрограммирования (сериальность, цикличность, место в сетке вещания и т.д.), и открытая или скрываемая апелляция к аудитории, массовой и одновременно единичной, «в тапочках» (сенсационность, доступность, доверительность).»[[30]](#footnote-30)

«Передача реализует себя всегда в настоящем времени (даже в большей мере, чем газетная публикация) не толь­ко потому, что и при видеозаписи сохраняет остаточный привкус трансляционности, но в первую очередь потому, что она рассчи­тана на одномоментное восприятие миллионами. В произведениях искусства (документальном фильме, в частности) время, художественно воссоздано, это время сценическое, экранное, где «сейчас» — момент не объективной реальности, а ин­дивидуального зрительского переживания. А поскольку восприятие телеаудитории - акт общественный и всякий раз неповторимый в силу уникальности самого контекста программности, то телевиде­ние способно актуализировать или «осиюминутить» содержание любого транслируемого - художественного или публицистическо­го - сообщения.»[[31]](#footnote-31)

Проследив отличия между стилистикой кино и телевидения, автор диссертации предлагает рассмотреть созданную им типологию портретных очерков, основанную на разделении фильмов по задачам, композиционному построению, выбору героев и применению средств художественной выразительности и выявить тяготеют ли те или иные типы портретных очерков к телевизионной или кинематографической стилистике.

Одним из популярных типов портретного очерка, является так называемый юбилейный фильм. Как правило, фильмы данного типа создаются и показываются в канун юбилея известной личности. Для них характерен дружественный тон, освещение героя в положительном свете, восхваление, и даже героизация. В фильмах данного типа не предполагается расследований закулисной жизни героя, или разгадок его тайн. В сюжетах юбилейного фильма, как правило, встречается эпизод, рассказывающий о трудностях героя на пути к своей мечте, обычно довольно ожидаемый (у режиссера вырезают любимую сцену в фильме, актрисе не дают желаемую роль, балерину не выпускают на гастроли за границу и т.п.) В юбилейных портретах режиссеры часто используют такое выразительное средство как ассоциативный монтаж, проводя с его помощью параллели между жизнь и творчеством героя портрета, а также компьютерную графику, для достижения возвышенности образа и прочее.

Так, в юбилейном фильме, посвященном90-летию балерины Майи Плисецкой, «Майя Великолепная», показанном на Первом канале с помощью ассоциативного монтажа выстраивается такой видеоряд: в начале показаны кадры, где репортеры, ослепляют вспышками фотокамер зрителя, который как бы является героем происходящего, далее эти кадры сменяются кадрами танцующей М. Плисецкой в лучах то вспыхивающего, то потухающего прожектора, а затем снова появляются кадры с репортерами, жадно фотографирующими того, кто находится за камерой. С помощью данного средства художественной выразительности – ассоциативного монтажа, режиссер передает мысль о том, что жизнь Майи Плисецкой проходила под постоянным наблюдением журналистов и была окутана множеством сплетен и тайн.

Так как юбилейный фильм не предполагает рассказа всей биографии героя, а отбирает только особо интересные ее моменты, для данных эпизодов порой не находится иллюстративных кадров. Этот недостаток видеоряда режиссеры заменяют образными кадрами, способными передать если не суть, то атмосферу истории. Так, в эпизоде фильма «Майя Великолепная», во время закадрового текста, рассказывающего о постоянной слежке со стороны КГБ, которой подвергалась Плисецкая, на экране мы видим черно-белую картинку: силуэт балерины, исчезающий в темной комнате. Таким образом, режиссер передает мысль о состоянии страха и незащищенности, которые Плисецкая испытывала, замечая, что за ней следят, а также заменяет недостаток фактического видеоряда эмоциональными кадрами, усиливая художественную составляющую фильма.

В юбилейных фильмах режиссеры, для достижения большей образности, стараются находить параллели между жизнью и профессией героя, этот эффект нередко достигается ими с помощью ассоциативного вида монтажа. Так фильм, посвященный 85-летию Юрия Яковлева «Царь. Очень приятно», производство Первого канала, начинается с эпизода, где Юрий Васильевич садится за руль старинного автомобиля марки «Москвич». На вопрос автора фильма, аккуратно ли Яковлев ездит на машине он получает ответ: «когда как», и встык с этим эпизодом монтирует отрывок из фильма «Ирония судьбы, или с легким паром», в котором машину героя Яковлева Ипполита заносит на ледяной поверхности. Таким образом, режиссер проводит параллель между Юрием Яковлевым и его знаменитым героем Ипполитом, донося мысль о том, что актеров и их персонажей нередко что-то объединяет, в данном случае – любовь к экстремальному вождению машины.

Еще один тип, который можно выделить среди фильмов в жанре портретного очерка, – мемориальный. Героями данных фильмов становятся ушедшие из жизни личности. Фильмы этого типа также популярны на телевидении, во многом ввиду того, что ностальгия по ушедшему из жизни любимому актеру, музыканту или режиссеру является необходимой потребностью зрителя. Структура фильмов данного типа часто состоит из интервью друзей и коллег о герое, ушедшем из жизни, их рассказов и воспоминаний. Нередко, лейтмотивом фильма становится последнее, снятое при жизни героя интервью, которое авторы планировали внести в фильм приуроченный к юбилею героя. В фильмах подобного типа часто встречается закадровый комментарий, в котором автор анализирует различные проявления героя, запечатленные на его последней видеосъемке – задумчивый взгляд, многозначительные фразы, и задает, исходя из этого, риторические вопросы: предчувствовал ли герой свой скорый уход из жизни? хотел ли оставить напутствие тем, кто продолжит жить?

В фильмах данного типа в качестве дополнительных художественных средств используются архивные кадры, частные хроники и фрагменты творческий деятельности героя.

Мемориальный фильм, вышедший на Первом канале после смерти Елены Образцовой «Елена Образцова. Прощай, Королева», начинается с кадров, на котором запечатлено празднование последнего в жизни оперной певицы юбилея в Большом театре. В одном из эпизодов гости договариваются встретиться здесь же, на сцене Большого театра ровно через год, на 76-ом юбилее певицы. За кадром автор задает риторический вопрос: «Знала ли она что-то или чувствовала?» И сам же отвечает: «Можно только догадываться… Но через несколько месяцев Елена Образцова умерла». Лейтмотивом фильма является последнее интервью Елены Образцовой, которое режиссер планировал включить в большой фильм, посвященный оперной певице, однако, ввиду трагических событий, они вошли в мемориальный портрет.

Лейтмотивом мемориального фильма «В блеске одиночества», вышедшего на Первом канале после смерти Людмилы Гурченко, являются кадры последней в жизни актрисы профессиональной фотосъемки, которые режиссер планировал вставить в большой документальный фильм об актрисе. Однако, Людмилы Гурченко не стало через четыре месяца после этой фотосессии. Эти съемки режиссер комментирует так же, как и в мемориальном фильме о Елене Образцовой, задавая себе и зрителям вопрос, не требующий ответа: «Знала ли актриса, чувствовала ли свой уход?».

Фотосъемка перекрывается рассказами друзей, коллег, одноклассников и поклонников актрисы, о том, какой была актриса, как жила, о чем жалела, что больше всего ценила в жизни, а также используются архивные кадры из жизни актрисы.

Отдельные фильмы в жанре портретного очерка можно выделить в тип биографического очерка. Задача биографических фильмов – рассказ о жизненном пути человека. Часто цель данных фильмов заключается в показе того, как определенная персона повлияла на какие-либо факты и события.

Биографический тип очерка популярен на телевидении, об этом свидетельствует большое количество биографических телепередач. Каждый выпуск телепередачи этого жанра – новая биография известной личности, являющаяся по сути биографическим телефильмом. Примерами являются «Серебряный шар», «Острова», и другие. Каждая телепередача имеет свой формат. Так, например, «Серебряный шар» выстроен следующим образом: ведущий Виталий Вульф, находясь в студии, рассказывает биографию героя очерка, его рассказ перемежается с архивными кадрами и фрагментами творческой деятельности того, кому посвящен очерк. Интонация очерков, как правило, лирическая, так как герой программы, обычно, ушедшая из жизни личность. Однако мемориальными эти портреты назвать нельзя, так как задачей очерков «Серебряного шара», не является создание чувства трагизма от ухода человека из жизни как это происходит в мемориальном очерке, их задача – вызвать у зрителя чувства гордости и восхищения великими людьми, жившими и работавшими в этом мире.

В портретных очерках «Серебряного шара» активно используется такое средство художественной выразительности, как ассоциативный монтаж, с помощью которого режиссеры проводят параллели между жизнью и творчеством героя. Так, в выпуске «Серебряного шара», посвященном актрисе Вивьен Ли, ведущий рассказывает о том, как рано актриса осознала свою женскую привлекательность и как без смущения могла при родителях вести откровенные разговоры с молодыми людьми, следом за этой историей, режиссеры вставляют кадр из фильма «Унесенные ветром», где звучит диалог главных героев, кружащихся в танце: «Скарлетт О’Хара: Еще один танец и моя репутация погибнет навсегда, Ретт Батлер: От нее и так уже ничего не осталось». Так, с помощью ассоциативного монтажа, подчеркивается схожесть характеров актрисы Вивьен Ли и ее героини Скарлетт О'Хара.

Совсем иной формат имеет передача «Острова», выходящая на канале «Культура». В ней нет ведущего. Каждая серия имеет свой, совершенно не похожий на предыдущий сценарий. Во многом, так складывается из-за отсутствия в телепередаче строгой концепции при выборе героя очерка. Так, героями «Островов» становятся как ныне здравствующие личности, так и уже ушедшие из жизни знаменитые люди. Ввиду этого, художественные средства, выбираемые для той или иной биографии, в каждом отдельном очерке разные. Так, если герой программы ныне здравствующий человек, ее структурообразующим элементом композиции будет являться интервью, взятое у героя непосредственно для этой передачи. Если же выпуск передачи посвящен ушедшей из жизни личности, режиссеры, ввиду отсутствия возможности живых съемок, будут выстраивать композицию очерка с помощью архивных кадров, фрагментов творческой деятельности героя, архивных интервью, частной хроники, фотографий.

Отличительной особенностью программы «Острова» является высокохудожественный закадровый текст, сопровождающий изображение.

К отдельному типу стоит отнести документальные фильмы, героями которых являются обычные, незнаменитые люди, те, которых зритель легко мог бы встретить в повседневной жизни. Данный тип очерка можно определить как «портрет современника». В сюжетах таких очерков, как правило, рассказывается о душевном конфликте героя с окружающей средой, людьми, находящимися рядом или с самим собой. Как было сказано выше, телережиссеры склонны выбирать в качестве героев к своим фильмам личностей знаменитых, поэтому данный тип портретного очерка, скорее, присущ кинематографу. Режиссеры, создающие портрет современника, используют для передачи состояния душевного конфликта героя самые разные средства художественной выразительности. Так, героем портретного очерка «Ребалда» режиссера Елены Отрепьевой, становится бывший осужденный, живущий с семьей на отдаленном острове, и занимающийся тяжелой работой по добыче морской капусты. Героям и его семье – жене и маленькому сыну, несмотря на все тяжести жизни, удается сохранить теплоту домашнего очага и нежную любовь друг к другу. Так, Отрепьева монтирует поочередно кадры, где жители поселка, сидя у костра, поют под гитару песню, в которой говорится о любви и заботе друг к другу, с кадрами, на которых герой со своей женой готовят дома ужин, протягивая на весь видеоряд, звук от гитарной песни. С помощью таких средств художественной выразительности, как звук и параллельный монтаж, режиссеру удается передать атмосферу любви и гармонии, царящей в маленьком домике на забытом острове.

Еще один тип портретного очерка, героями которого также становятся обычные люди является «коллективный портрет». Героями такого типа портретного очерка является целый коллектив людей, объединенных, по какому-либо общему признаку: месту рождения, жительства, работы и т.п. Основным художественным средством такого типа портрета является параллельный монтаж.

Автопортрет – тип портретного очерка, который пока находится в зарождающемся состоянии. Примером такого типа очерка является фильм «Ариран» режиссера Ким Ки Дука. Уединившись в горах в нелегкий период своей жизни, режиссер сам снимает фильм о своих переживаниях и мытарствах, без помощи привычных участников съемки режиссера, оператора, осветителя. Этот факт можно считать одним из основных формообразующих элементов такого типа очерка как автопортрет. Включая камеру и оставляя ее на различных возвышенностях, Ким Ки Дук запечатлевает себя в своем окружении – заброшенная лачужка, символизирующая уединение героя от общества и бесконечные могущественные горы, как символ душевной свободы, обретаемой режиссером вдали от цивилизации.

Еще одним формообразующим элементом типа «автопортрет» можно считать созданную режиссером новую форму проведения интервью. Смонтировав методом параллельного монтажа кадры, на которых он, в качестве интервьюера, задает себе вопросы и кадры на которых он же, в качестве интервьюируемого, отвечает на них, Ким Ки Дук создает метафору внутреннего монолога человека с самим собой.

Данный фильм является единичным примером очерка-автопортрета, однако, развитие новых технологий и приспособлений, позволяющих человеку снимать себя без помощи других людей (палки для selfie, легкие камеры, с возможностью закрепления на теле человека Body mount и GoPro)) позволяет предположить, что данный тип портретного очерка имеет большие шансы на дальнейшее становление. Такая форма фильма-портрета интересна тем, что позволяет за счет отсутствия в процессе съемок привычных его участников (режиссера, операторов, осветителей и пр.), не бояться герою быть откровенным с камерой и, потому, может стать новым словом в развитии портретного очерка.

Важно понимать, что данная типология несовершенна, она лишь распределяет фильмы по наиболее ярким типам и может быть впоследствии дополнена.

Использование средств художественной выразительности в современных фильмах-портретах, как правило, зависит от типа портретного очерка (биографический, юбилейный, мемориальный, коллективный, портрет современника, автопортрет) и принципа композиционной структуры (нарративно-хронологической или описательно-тематической).

Анализ композиционной структуры фильмов показал, что такие разновидности портретного очерка, как биографический, юбилейный и мемориальный, за счет часто используемого в них закадрового текста, присущего стилистике телепередач, а также в результате выбора героев, среди которых преимущественно люди творческих профессий, больше присущи телевидению, а такие типы портретного очерка, как портрет современника, а также коллективный портрет и автопортрет, героями которого в основном становятся люди обычные, более присущ современным документальным кинофильмам. Кроме этого, следует отметить, что если в телефильмах много внимания уделяется речевым характеристикам снимаемых людей, то в кинодокументалистике по-прежнему главное внимание уделяется изобразительному решению, созданию атмосферы, взаимодействию героя со средой.

**Глава 2. Художественные средства, используемые в фильмах-портретах**

**2.1. Монтаж как способ воссоздания художественного времени и пространства в фильмах-портретах**

Сергей Эйзенштейн видел главную цель и задачу монтажа в связно последовательном изложении темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом. Он считал монтаж одним из основных средств создания «взволнованного рассказа, к которому стремится каждый художник.» [[32]](#footnote-32)

Монтаж как таковой появился в самые ранние годы кинематографа. Однако, заключался он в механическом обрезании и склеивании кусков пленки. Понимание того, что монтаж можно использовать как творческий процесс впервые было продемонстрировано Д. У. Гриффитом. [[33]](#footnote-33)

Дзига Вертов видел в монтаже средство выявления «обобщающего поэтического смысла фактов»[[34]](#footnote-34). Чтобы показать эпоху во всей ее сложности, он монтировал кадры, объединяя разделенные временем и пространством события, сводил с помощью монтажа разрозненные факты в единое целое. Вертову же принадлежит открытие основных принципов звукозрительного монтажа, описанных за долго до практического внедрения звука в кино.[[35]](#footnote-35)

Эксперименты Льва Кулешова в области монтажа показали его образную силу. Ему принадлежит открытие возможности конструирования смысла, сопоставлением кадров: соединением кадров, считал Л. Кулешов, можно получить новый смысл, которого каждый кадр в отдельности не имеет. Кулешов доказал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего. Это явление было названо «эффектом Кулешова».[[36]](#footnote-36)

Опыты кинематографистов двадцатых годов приблизили понимание специфики кино, сутью которого, является движение. «Это и движение объектов внутри кадра, и перемещение нашего взгляда вместе с точкой зрения камеры, и переход из одного пространства-времени в другое, создаваемый монтажом. И, конечно же, это и движение мысли, потому что каждый новый эпизод экранного произведения дает нам смысловое и эмоциональное приращение. Понятие движения тесно связано с понятием времени»[[37]](#footnote-37)

А. Тарковский определил кино как «время, запечатленное на кинопленку»[[38]](#footnote-38). Но это не означает, что в кино должно быть показано время, переданное только в такой последовательности и такой протяженности, в которой оно проходило на самом деле. Найти фильм, в котором режиссер не разделял бы реально текущее время монтажом практически невозможно (одним из немногих режиссеров в истории кино, кто проводил подобные эксперименты, создавая целые фильмы без единой монтажной склейки, является новатор своего времени Энди Уорхол). Сам монтаж есть средство, способное создать это «запечатленное на пленку время», но по-новому, в такой последовательности, которая необходима для воплощения замысла режиссера. Тарковский писал: «Выразить эмоцию можно только путем нарушения логических последовательностей. Это и будет кинодраматургия, то есть игра последовательностью, а не сама последовательность»[[39]](#footnote-39).

Первую классификацию видов монтажа предложил Сергей Эйзенштейн еще в 1938 году в своей книге «Монтаж», разделив его на 4 вида: примитивно информационный (или последовательный), параллельный, ассоциативный и конструирующий понятие (категориальный). Большинство исследователей уверены, что эти 4 эйзенштейновских вида и по сей день являются основополагающими, поэтому и в данном исследовании при рассмотрении методов монтажа мы будем опираться на данную классификацию. Рассмотрим виды монтажа подробнее.

Последовательный, или повествовательный, монтаж излагает содержание события или явления в хронологической или логической последовательности. Для повествовательного монтажа характерны плавные монтажные переходы — резкое противопоставление кадров не свойственно для него, так как может отвлечь зрителя от основной мысли.

Повествовательный последовательный монтаж в кино требует соблюдения пространственно-временной цельности, что требует особого мастерства. «Успех его зависит от умения соединить режиссером в единую цепочку дискретные кадры таким образом, чтобы зритель постоянно ощущал осмысленную связь между этими планами (семантическую, ассоциативную, динамическую и т.п.). Для этого в смежных кадрах должен существовать общий дифференцирующий, атрибутивный элемент**,** который связывает между собой эти кадры и выстраивает их в некий временной, пространственный или смысловой контекст.»[[40]](#footnote-40)

Так, в начале фильма Самария Зеликина «Шинов и другие» смонтированные поочередно кадры пассажиров в автобусе с кадрами вида из окна этого автобуса, объединены элементами транспортного средства, связывающими два этих пространства между собой. В кадрах, где зритель видит улицу, достопримечательности города, обязательно запечатлена рама от двери автобуса или сам пассажир, смотрящий на улицу из окна и благодаря такому связующему элементу мы понимаем, что кадры в автобусе и кадры улицы – это единое время, протекающее в одном пространстве.

Еще один пример убеждает в том, что линейный монтаж обладает нарративной силой и достигается путем искусного соединения кадров в последовательно-логическую линию. А. Тарковский писал, что в фильме «Сталкер» ему хотелось использовать монтажную склейку не в качестве временного разрыва, а наоборот, как средство, создающее эффект продолжающегося действия, «чтобы она (склейка), - пишет Тарковский, - не несла с собою временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации материала – точно я снимал бы фильм одним кадром».[[41]](#footnote-41)

Этот тип монтажа широко используется во всех жанрах кино и телефильмов: от научно-популярных до портретных очерков. Без логической последовательности невозможно создать единое гармоничное целое.

Параллельный монтаж соединяет между собой два, а иногда и более событий, происходящих в разных местах. Они могут происходить и в разное время, но так как фрагменты переплетаются друг с другом, возникает ощущение, что события происходят в одном временном промежутке.

В портретном очерке, наряду с повествовательным методом монтажа, широко используется и параллельный, который к тому же является формообразующим методом для фильмов в жанре коллективного портрета

Так, одной из главных идей коллективного портрета Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР» было создать картину пространства и времени Советского союза – страны, которой уже нет, но в которой родились и выросли герои фильма. В этом режиссеру помог параллельный монтаж.

В первой части цикла «Рожденные в СССР» героям фильма по 7 лет. Их ответы на философские и бытовые вопросы смонтированы методом параллельного монтажа, с помощью этого средства художественной выразительности мы видим, как дети из совершенно разных семей, растущих в разных республиках, с разными традициями и разным достатком, дают ответы на одни и те же вопросы. Ответы такие же разные, как и сами дети, и это позволяет нам уловить все разнообразие жизни детей в советском пространстве.

Съемки второй части цикла проходили через 7 лет. Режиссер также использует в коллективном портрете в качестве главного метода художественной выразительности вид параллельного монтажа. Однако теперь Мирошниченко параллельно монтирует ответы не разных ребят, а одного и того же героя: сначала в 7-летнем возраст а затем в 14-летнем. Так, к коллективному портрету детей, рожденных в СССР, добавляется новый штрих – те же дети, но теперь не только рожденные в СССР, но и пережившие его развал. Параллельный монтаж позволяет сравнивать героя прежнего и нынешнего, анализировать изменения, произошедшие с молодыми ребятами вследствие распада Советского Союза.

Последняя на сегодняшний день часть фильма снята с уже выросшими героями. Им по 28 лет. Здесь так же, как и в предыдущих фильмах этого цикла, образ коллективности достигается с помощью параллельного метода монтажа. Однако образ каждого отдельного героя дополнен его же мыслями и ответами в 7-ми, 14-ти, и 21-летнем возрасте. Коллективный портрет судеб этих людей вместе и каждого в частности целиком построен с помощью метода параллельного монтажа.

С помощью параллельного монтажа мы можем проследить как изменились, к примеру, убеждения девочки Насти, рожденной в Киргизской ССР. В 7 лет она боялась общаться с киргизами и со страхом следила, когда в Республике начинается комендантский час, в 14 лет Настя раскована, свободна и беззаботна, загорает на пляже и верит, что жизнь – это сплошное веселье. К 21-му году Настя задумывается о судьбе своей Республики, уверенная, что во всех невзгодах виноваты американцы, она бросает фразу о том, что трагедия, произошедшая в Америке 11 сентября – заслуженное им наказание. В 28 лет Настя благородно выглядящая женщина, счастлива в браке, давно покинула Киргизию. Вспоминая свой резкий ответ об американской трагедии, краснеет и извиняется «перед всеми, кого могла обидеть этим ответом». Убеждения девушки кардинально изменились, она уверена, что спасения нужно искать в самом себе, а не винить какое бы то ни было государство. Изменения, произошедшие с героиней, прослеживаются при помощи параллельно смонтированных кадров, на которых девушка запечатлена в разном возрасте.

В четвертой части коллективного портрета зрителя встречают все те же герои, теперь им по 28 лет. Их портреты все так же разнообразны, теперь герои – не просто ребята, рожденные в СССР и пережившие его распад, но и набравшиеся жизненного опыта взрослые люди с багажом знаний, сформировавшимися убеждениями и множеством историй любви и потерь за плечами. Режиссеру в фильме удается не просто передать портрет поколения, но, с помощью метода параллельного монтажа, являющегося в фильме главным формообразующим средством, позволить и зрителю и героям проследить целую трансформацию его убеждений, мировоззрений и умонастроений.

В фильме Владислава Виноградова «Вороне где-то Бог» мастерски использованы и последовательный, и параллельный монтаж. Фильм состоит из трех частей, которые соответствуют трем конкурсным турам вступительных экзаменов на актерский факультет Ленинградского института музыки, театра и кинематографии. Эта последовательная трехчастная композиция выстроена с помощью метода последовательного монтажа, где каждая часть представляет собой первый, второй и третий конкурсный туры соответственно. Благодаря этой композиции, у зрителя от тура к туру возрастает напряжение, он оказывается втянутым в процесс поступления и начинает переживать за результаты конкурса вместе с абитуриентами, так, словно, если бы, сам поступал в академию. С помощью последовательного метода монтажа выстроена композиция фильма, однако, атмосферу, передающую переживания этого коллектива поступающих, режиссер создает при помощи параллельного монтажа. Особенно ярко коллективный образ абитуриента представлен в эпизоде, в котором молодые поступающие читают басню. Режиссер с помощью метода параллельного монтажа создает такую монтажную фразу, в которой каждую последующую строчку популярной басни «Вороне где-то Бог» читают разные абитуриенты. Так, на фоне заветной для абитуриентов театрального института басни Крылова прослеживается коллективный образ поступающего – это волнующийся, надеющийся на чудо, талантливый молодой человек.

Во второй части фильма при помощи параллельного монтажа мы наблюдаем, как напряжение абитуриентов усиливается. Коллективный портрет приобретает новые черты: кадры выступающих абитуриентов смонтированы с помощью метода параллельного монтажа с кадрами абитуриентов, ждущих своей очереди и наблюдающих за конкурентами. Зритель видит завистливые и даже злобные взгляды, однако, встречаются и подбадривающие улыбки конкурентов.

С помощью параллельного вкрапления кадров с преподавателями, обсуждающими абитуриентов, в образе коллективного портрета появляется конфликт: «абитуриент - преподаватель». Конфликт достигает кульминации в эпизоде, в котором во время проникновенного исполнения одним из абитуриентов песни Окуджавы показан кадр, где рука экзаменатора, вычеркивает имена тех, кто выбыл из конкурса.

Так, используя в фильме в качестве основных художественных средств методы последовательного и параллельного монтажа, режиссер достигает достоверной передачи атмосферы, царящей среди абитуриентов, во время поступления в театральную академию.

Разновидность параллельного монтажа, его частный случай — перекрестный монтаж, который показывает два связанных между собой и в силу этого происходящие одновременно действия, как это бывает в классических по построению фильмах-погонях. Поочередный показ убегающего преступника и его преследователей заставляет зрителей острее переживать все перипетии погони. В портретном фильме такой тип монтажа используется редко, но вполне может быть уместным, если съемка, с учетом перекрестного монтажа ведется двумя или несколькими камерами.

Ассоциативный монтаж характерен включением в повествование кадров, способных вызвать определенные образные сравнения, ассоциации, придать новый смысл эпизоду. Как было отмечено выше, одним из ранних открытий в киномантаже было понимание того, что каждый последующий кадр влияет на восприятие предыдущего, заставляя зрителя, порой переосмысливать увиденное. На этом эффекте и построен ассоциативный монтаж.

Портретный кинематограф использует этот вид монтажа для передачи состояния героя. Давно замечено, что само по себе изображение способно вызывать чувства и ассоциации: легкие перистые облака ассоциируются с безмятежностью, хорошим настроением персонажей, сплошные кучевые облака, гонимые ветром, качание ветвей деревьев, небольшие волны создают тревожное настроение, мрачные, быстро несущиеся по небу, разорванные темные облака вызывают настоящую тревогу, предчувствие беды. Эти кадры часто используются для ассоциативного монтажа. В фильме «Рожденные в СССР» толпа первоклашек, бегущая с криками из школы, монтируется с кадрами стаи галдящих птиц, так, с помощью ассоциативного монтажа, режиссер передает состояние свободы школьников.

Еще один вид монтажа, согласно классификации Эйзенштейна, – монтаж, конструирующий понятие. Этот вид призван составить в воображении зрителей определенные понятия (категории): любовь, рабство, братство. Эффект достигается при помощи соединения двух несвязанных друг с другом кадров, которые при сочетании создают некий третий смысл. Например, склеив рядом кадры пирующих господ и «встык» кадры людей в кандалах и оборванных одеждах, может получиться образ рабства и социальной несправедливости.

Часто разные виды монтажа могут проявиться в одной монтажной фразе. Один тип монтажного стыка может и вызвать ассоциации, и составить контраст параллельно соединенных кадров, сконструировать понятие. Так, фильм Александра Сокурова «Элегия жизни. Ростропович. Вишневская» начинается с двух событий, которые происходят в разные промежутки времени: пожилой Ростропович сидит на сцене в концертном зале, чистит смычок, делает глубокий вдох и кивает кому-то в сторону головой как бы подавая знак «начинай», встык дается кадр из архива, на котором молодая Вишневская делает вдох и начинает исполнять арию. Затем снова кадры Ростроповича, играющего в концертном зале. Так, одна монтажная склейка была создана с помощью сразу двух монтажных видов – параллельного, соединившего два пространства и времени, и конструирующего понятие, создавшего при соединении двух несвязных кадров новый смысл – любовь, пронесенную Ростроповичем и Вишневской через годы.

Нередко режиссеры прибегают к такому средству художественной выразительности как внутрикадровый монтаж. Он позволяет, не нарушая цельности временного потока расширить экранное пространство с помощью панорамирования и съемок с движения. В портретном фильме этот прием используется при показе героя на прогулке, за работой, которая представляет собой физические действия и перемещения в пространстве.

«При так называемом внутрикадровом монтаже (еще такую съемку называют «монтаж съемочной камерой») в пределах одного кадра фактически происходит постоянное изменение мизансцены. То есть при движения камеры меняется и расположение объектов съемки, уменьшается или увеличивается их масштаб, расширяется или сужается экранное пространство, происходит смена точки съемки и т.п.» [[42]](#footnote-42)

Такая съемка, когда герои фильма двигаются в кадре, то приближаясь, то отдаляясь от камеры, является разновидностью внутрикадрового монтажа, называемой мизансценой.

«Средства осуществления внутрикадрового монтажа позволяют проследить характер героя в его пластике, в отношении к окружающим объектам, поймать темпоритм его повседневного существования, выявить особенности среды, в которой он живет и работает.

Принципиально говоря, есть пять действий, которые позволяют породить внутрикадровый монтаж.

1. Мизансцена — передвижение персонажей и объектов внутри кадра.
2. Панорама аппаратом — поворот камеры во время съемки на оси штатива на одной статичной точке.
3. Съемка с движения или панорама с движения (тревеллинг) — перемещение аппарата во время съемки на каком-либо движущем­ся средстве с сохранением направления взгляда объектива.
4. Совмещение панорамы с тревеллингом — свободное переме­щение камеры во время съемки с любым изменением направлен взгляда объектива.
5. Совмещение мизансценирования с любым видом движений камеры»[[43]](#footnote-43)  
    Аркадий Дворцевой в своем фильме «В темноте» достигает иллюзии медленно протекающего времени с помощью такого средства художественной выразительности как внутрикадровый монтаж. Панорамируя по пространству комнаты: от слепого деда на белого кота, сидящего на стеллаже, под потолком и обратно, он запечатлевает и показывает зрителю отрезок жизни, таким какой он есть, не прерывая его монтажными склейками на протяжении нескольких минут. Медленные передвижения героя, тишина в комнате, нарушаемая криками детей с улицы и задумчивыми комментариями деда: «Физкультура у них. На улице» и наблюдающий за дедом белый кот – единственный верный друг, создают впечатление медленно протекающего времени. Уже уставший, старенький и совершенно слепой герой организует вокруг себя такое же уставшее, протекающее не спеша время, а непрерывно снимающая камера помогает зрителю ощутить это время во всей полноте.

Рассмотрев монтаж как выразительнее средство в документальном фильме-портрете, мы пришли к выводу, что все разнообразие типов монтажа успешно используется в этом жанре. Однако при создании режиссерами коллективного портрета наибольшее предпочтение отдается методу параллельного монтаж, который используется в нем как формообразующее средство, способное передать все многообразие единого коллектива. Эффективность параллельного монтажа в коллективном портрете основана на его возможности организовывать обширный материал о героях, и создавать образ единого духовного пространства, объединяющего героев, и передающего характер общности этого коллектива, семьи, поколения.

**2.2. Изобразительные средства художественной выразительности в фильмах-портретах**

Первичным элементом фильма, которым оперирует режиссер, является кадр. В теории и практике С. Эйзенштейна выработалось понятие «кадр – ячейка монтажа» и следующее отсюда правило: характер монтажа диктует характер съемки. Это значит, что режиссер совместно с оператором, осознавая, что выразительность кадра работает только в системе всего фильма, в контексте его пространственно-временного континуума и того закона течения времени, который избран режиссером, должны уже на начальном этапе произвести некоторый отбор выразительных средств для будущего фильма. Следовательно, изобразительные средства: крупность кадра, его композиция, протяженность, динамика, фактура изображения, ракурс, освещенность, цветовая композиция, спецэффекты и компьютерная графика должны быть продиктованы не только семантикой кадра, но и соображениями гармоничного соединения этого кадра в монтажную фразу, эпизод, совокупность которых создает фильм.

«Поле зрения» кинокамеры (как и телекамеры) ограничено рамкой с соотношением сторон примерно 3:4. «Изображение части пространства, заключенное в рамку экрана, видимое в каждый данный момент, называют кадром. Экранное изображение обладает не только пространственными, но и временными качествами. Поэтому понятие «кадр» охватывает и еще один признак – протяженность во времени, т. е. длительность пребывания изображения на экране, поэтому кадром называют также часть фильма (или телепередачи), снятую «одним взглядом» камеры, т. е. во время непрерывной работы камеры, иными словами – в отрезок времени от начала до конца движения пленки в кинокамере (или в отрезок времени от момента включения телекамеры и до момента ее отключения)».[[44]](#footnote-44)

«Планом называют масштаб изображения, содержащегося в кадре. Понятие «план» выражает степень крупности изображаемой фигуры или предмета, зависит от дистанции между камерой и снимаемой фигурой и от фокусного расстояния объектива.»[[45]](#footnote-45)

Чаще всего планы делят на три вида: общий, средний и крупный.

Общим планом называют изображение, на котором изображен человек в полный рост и пространство вокруг него. Он применяется для передачи атмосферы места действия, настроения, связи человека с окружающей средой. Кроме того, на общем плане видна пластика человека, жестикуляция, походка, его движение, общение с другими людьми, взаимодействие с природой или интерьером, что также способствует созданию дополнительных штрихов к образу героя.

Документальный фильм Сергея Лозницы «Портрет» полностью построен на кадрах, с изображенными на них жителями русской глубинки, стоящими без движения и смотрящими в камеру. Все кадры сняты общим планом. Каждая смена кадра, напоминает переворот страницы фотоальбома, посвященного деревенским жителям. С помощью такого средства художественной выразительности, как общий план, С. Лозница передает зрителю атмосферу русской глубинки – полузаброшенные домики на заднем плане, старая одежда на крестьянах, живущих на огромных просторах России – вся нищета русской деревушки. Через статичные продолжительные планы создается напряженное течение времени, заставляющее зрителя задумываться о жизни людей, о судьбе России, наконец, о вечности. Этот фильм драма не только заброшенной деревни, но и драма человеческого бытия в целом, переданная благодаря такому выразительному средству как общий план.

Средний план – это изображение человека по пояс. Средний план, по сравнению с общим, требует гораздо больше времени на распознание и на идентификацию семантического значения изобразительного ряда. Тем не менее, благодаря среднему плану, позволяющему разглядеть признаки, определяющие социальное положение человека – одежда, характерные жесты – режиссер может передать значимые элементы образа героя. Получая с каждым новым средним планом все новую и новую визуальную и аудиальную информацию, зритель создает в своем представлении определенный образ экранного персонажа или события.

Свой портретный очерк «Мой друг - стукач» Алексей Габрилович посвятил своему старому другу Дмитрию, который во времена перестройки, под страхом расправы, начал «сдавать» своих друзей властям. На среднем плане, которым преимущественно снят герой, мы видим ужасающее состояние Дмитрия, до которого его довели угрызения совести – его тело и руки дрожат от беспробудного пьянства, он неспособен даже самостоятельно прикурить сигарету. Средний план охватывает ближайшие предметы, окружающие героя и характеризующие его образ жизни – стол, на котором стоит бутылка водки и пепельница… С помощью этого же средства режиссер создает драматический образ героя – видя проглядывающиеся благородные черты на лице Дмитрия, которые так хорошо заметны на среднем плане, зритель осознает весь трагизм ситуации, в которую был поставлен порядочный человек и которая теперь так сильно терзает его совесть. Средний план, выявляя этот контраст, создает ощущение напряженного драматизма и придает портрету эмоциональную глубину. Протяженность среднего плана заставляет зрителя всматриваться в героя более напряженно, следить за его мельчайшими движениями. Средний план находит свое применение в фильмах-портретах доверительного характера, в которых поставлена задача раскрыть психологическое состояние героя, движение скрытых эмоций, проявляющихся через его жесты.

Крупный план представляет собой заключение в рамки кадра лишь небольшой части объекта, как правило, лица персонажа фильма. План, снятый в таком масштабе, «прочитывается» зрителем практически мгновенно. Зритель сразу понимает, что на экране голова мужчины, женщины или ребенка, и дальше почти мгновенно анализирует остальные характеристики, возникшего на экране лица, которое может производить приятное, неприятное или нейтральное впечатление.

«Крупный план позволяет передать мимику, выразительность глаз, жеста; подчеркнуть, акцентировать внимание на внутреннем мире человека.»[[46]](#footnote-46)

Главной героиней в фильме-портрете режиссера Гелены Тржештиковой «Катька» является девушка наркоманка. В начале фильма зритель знакомится с героиней фильма – 19-летней Катей, находящейся в реабилитационном центре. Стыдливо опущенные глаза героини, показанные крупным планом, в момент рассказа о том, какие страдания переживает ее мать из-за наркотической зависимости дочери, с первых кадров заставляют зрителя погрузиться в проблему молодой девушки и напряженно ожидать, что к концу фильма героине удастся победить пагубную зависимость. Но ее жизненный путь (за героиней режиссер следила, с перерывами, на протяжении десяти лет) складывается иначе: Катька продолжает зависеть от наркотиков, а чтобы добыть новую дозу, обворовывает магазины и занимается проституцией. Год от года лицо героини изменяется, зритель замечает это с помощью крупного плана – взгляд еще в начале фильма наполненный надеждой, сменяется озлобленным прищуром, заметны новые не по возрасту появляющиеся морщины, мешки под глазами, черты лица огрубели. Важнейшие смыслы фильма – состояние наркомана – раздражение, испуг, а потом удовольствие от полученной дозы, снова «ломка» и так по кругу нам крупный план.

Крупный план применяется во всех типах портретного очерка. Протяженность крупного плана позволяет увидеть движение мыслей и чувств героя, стать свидетелем его переживании и как бы пережить вместе с ним эти минуты жизни. Фильм Герца Франка «Старше на 10 минут» почти полностью состоит из продолжительно снятого 10-минутного плана, на котором показано лицо малыша, переживающего спектакль. Без единой паузы оператор Г. Франка снимает ребенка крупным планом, следящий за реакцией малыша зритель начинает, сопереживать вместе с мальчиком эти 10 минут жизни, за которые герой фильма успел стать чуточку старше. «Оператор, зарядив десятиминутную кассету в камеру, снимал без единой паузы — от начала и до конца (по сути, перед нами прямая трансляция, зафиксированная на кинопленку). С точки зрения технологии такой метод архаичен, напоминая зарю кинематографии, когда монтаж еще не был изобретен. Но ни наличие монтажа, ни его отсутствие сами по себе не сообщают произведению эстетической ценности. Принадлежность к искусству определяется не тем, каким способом создано это произведение, но в какой мере его создатель обладает художественным талантом и преследует художественные цели, выбирая средства, адекватные этим целям. Все наше внимание сосредоточено на лице мальчика, наблюдающего за невидимым нам представлением в кукольном театре. Сколько эмоций в его глазах! Поначалу — равнодушие, потом — любопытство, что-то всерьез его зацепило, сопереживание, радость, затем — тревога, страх, ужас и наконец счастливое облегчение — добро победило… На экране мальчик переживал столько эмоций, что на глазах зрителей превращался в новую личность.»[[47]](#footnote-47) Ценность крупного плана увеличивается его протяженностью, непрерывностью, передающей течение времени, наполненное эмоциональным состоянием героя.

Большие возможности крупного плана позволяет реализовать скрытая камера. По вполне понятным причинам, человек, не видящий камеры, ведет себя более естественно, раскованно, не пряча своих эмоций, это позволяет режиссеру добиться в съемках желаемого результата. Так, в фильме Павла Когана «Взгляните на лицо» скрытая камера, установленная в Эрмитаже за картиной Леонардо да Винчи «Мадонна Литта», фиксирует эмоции отражающиеся на лицах посетителей музея, вглядывающихся в картину. С помощью крупного плана режиссер предлагает зрителю взглянуть на лица, подумать о чем они говорят. Реакции молодых ребят, лица которых становятся просветленными и возвышенно-прекрасными, сменяются словно смотрящими в пустоту некоторыми взрослыми и наоборот. Каждый относится к искусству по-разному, как и ко всему прекрасному в этом мире и эта мысль, появляющаяся при разглядывании лиц на крупном плане, дает толчок к рассуждению о жизни в целом. Крупные планы посетителей музея и живописного полотна выявляют не только разницу эпох, но и нечто большее. Если бы режиссер показал нам и общие планы залов, которые сами по себе достойны внимания, и средние планы групп экскурсантов, и милых смотрительниц музея, изыски интерьеров, то прием двух временных потоков в лицах пропал бы безвозвратно. Каждый кадр этого фильма, каждый крупный план, каждый ракурс в соединении дает цельность системы фильма, которая выталкивает все лишнее, «внесистемное» для данного пространственно-временного континуума.

«Еще один важный элемент языка экрана – ракурс. Термин этот заимствован из изобразительного искусства: первоначально он обозначал всякое сокращение, укорочение фигур, изображаемых в перспективе. Возник он в те времена, когда живопись переходила от плоскостного изображения к перспективному. Со временем ракурсом стали называть только особенно сильные сокращения, возникающие при изображении фигур и предметов с необычных точек зрения (сверху, снизу и т. п.). При этом часть объекта съемки сокращается, укорачивается, так как видна в перспективе. Совершенно очевидно, что ракурс находится в прямой зависимости от точки съемки, от положения камеры относительно объекта съемки. Сегодня термин «ракурс» обозначает любой угол, образуемый оптической осью объектива и плоскостью предмета, в том числе и прямой.»[[48]](#footnote-48)

С Медынский же считает, что ракурс может быть только двух видов: «Если оператор ведет съемку в таком положении, когда оптическая ось объектива направлена к вертикальным плоскостям объекта под любым углом, кроме прямого, то его позиция называется ракурсной. Таким образом, ракурс может быть только двух видов — верхний ракурс и нижний. Ракурсное изображение всегда эффектно, так как оно — результат необычной точки зрения на знакомый объект.»[[49]](#footnote-49) Но как бы то ни было ракурсная съемка всегда выглядит на экране эффектно и может использоваться режиссерами портретных очерков для передачи состояния героя. Так верхний ракурс позволяет принизить героя, передавая состояние его беззащитности. Нижний ракурс напротив возвеличит фигуру героя в глазах зрителя.

«Активным элементом композиции кадра, ее формообразующим и эстетическим фактором является свет. Естественное — природное — освещение может быть солнечным (фронтальным, боковым, диагональным, контровым, зенитным) и пасмурным. Оно непрерывно меняется и по спектральному составу, и по интенсивности, поэтому при съемках на натуре используют подсветку. Проводят также "режимную съемку", снимая на рассвете или при заходе солнца — в сумерках. При этом на экране получают изображение ночи.

Свет в кадре может быть прямым (направленным), рассеянным (диффузионным) и отраженным.

Используя искусственные источники освещения, операторы различают свет рисующий, заполняющий, фоновой, моделирующий и контровой (контурный).»[[50]](#footnote-50)

Эти типы освещённости дают не только возможность добиться технически грамотного изображения, но и придать дополнительный эмоциональный импульс кадру. При этом в кино добавляется его контекстуальный смысл. Освещенность определенного характера может и должна вовлекать снимаемый объект в тот или иной пространственно-временной поток. В фильме Алексея Учителя «Рок» режиссер все время снимает Бориса Гребенщикова при контровом освещении, передавая тем самым атмосферу душевного состояния героя, который постоянно находится в протесте с окружающим миром.

Одним из сильнейших средств художественной изобразительности служит цвет и колорит (цветовая композиция). Начиная с красного флага, вознесшегося в финале черно-белого фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», а затем и знаменитой цветной вставки кадров пляски на пиру в «Иване Грозном» у кинематографистов не осталось сомнений в том, что цвет это не простое украшение картины, а сильнейший способ передачи эмоции, настроения и мысли.

Однако, сильнейшим средством является и отсутствие цвета – черно-белая съемка. Черно-белое кино не всегда показатель отсутствия технических средств или финансов. «Монохром работает с помощью светотени, градацией множества тонов серого от светло-жемчужного, серебристого до тяжелого свинцового, контрастами черного и белого, в то время, как цветное кино воздействует композицией цветовых пятен, тонированием в один или два цвета изображения или чередованием цвета и монохрома.»[[51]](#footnote-51) В портретном очерке, в особенности биографическом, портретном и моемориальном, присущим телевидению, часто можно встретить чередование черно-белого и цветного кадров. За счет того, что героями данных типов портретов являются знаменитые личности, в их композицию, как правило, включаются архивные кадры, на которых изображено детство или другие моменты жизни героя очерка. Архивные кадры часто сняты на черно-белую пленку. Обращение к архиву ставит перед режиссером задачу гармоничного соединения черно-белых архивных кадров с современными цветовыми съемками. Современный документальный и игровой кинематограф часто применяют прием черно-белых вставок, для отображения мечтаний героя.

Появление компьютерной графики и целого арсенала спецэффектов подарило режиссерам целую палитру возможностей передачи образа героя. «Широкие возможности компьютерные технологии дают режиссерам, создающим фильмы об искусстве. Например, в фильме «Фрида на фоне Фриды. Приговорённая к фиесте» (реж. Н.Назарова, 2005) интересно и изобретательно используется коллажный принцип: фрагменты из картин Фриды Кало можно видеть в динамике, в сочетании с другими фрагментам, с кадрами кинохроники и постановочными досъемками.»[[52]](#footnote-52)

Особое место в документальном фильме занимает фактура изображения, которая зависит и от технических средств и от художественных задач. Порой, чтобы передать состояние героя режиссеры используют легкий расфокус или напротив активизируют и уплотняют цвет, четко обозначающий контуры предметов. Качество и характер фактуры изображения создается во время съемки и зависит от объектива, определенным образом выставленного света, состояния природы при съемках на улице, от баланса камеры и множества других факторов.

Форма фильма а, значит, и его содержание создается средствами и приемами, выстраивающими его пространственно-временной континуум. Каждое изобразительно-выразительное средство не является случайной прихотью авторов фильма, оно является строительным кирпичиком сложной многоуровневой системы фильма. Проанализировав использование этих средств, мы пришли к выводу, что их применение продиктовано не только темой и идеей фильма, но и избранным сюжетным и композиционным строем, задача которого – создать цельное произведение.

Анализ средств художественной выразительности, используемых в портретных очерках, показал, что для создания образа героя, режиссеры используют весь арсенал средств художественной выразительности. Это и крупный план с его многофункциональностью, цветовая и световая партитура, ракурсная съемка, монтаж. Однако, наиболее частыми средствами художественной выразительности в портретах современников являются средние и общие планы, характеризующие обстановку героя, отражающие процесс работы, отдыха и среды, в которой живет герой. Также важнейшим элементом портретных очерков являются крупные планы, которые обычно используются для передачи эмоций героя.

**2.3. Роль звуковой партитуры в фильмах-портретах**

В отличии от изображения, звук воспринимается нами в протяженности. Если эпизод фильма или клипа, смонтированный из коротких по протяженности кадров, человек воспринимает легко, то звук, смонтированный из таких же коротких отрезков, на которых запечатлены разные шумы получится неудобным для восприятия. Если в каждом смонтированным кадре оставить синхронный, присущий ему звук существует риск получить какофонию. Для удобного и, главное, приятного восприятия зрителем звуковой сопровождающей, «звукорежиссер при создании законченной фонограммы выделит один *доминирующий* звук, а в нужном месте мягко введет дополнительные шумы или реплики.»[[53]](#footnote-53)

Все это говорит о том, что использование звука в экранном произведении носит гораздо более условный характер, чем изображение.[[54]](#footnote-54)

Звук помогает режиссер усиливать воздействие различных приемов художественной выразительности: он помогает создавать соответствующую атмосферу, вызывать эмоции зрителя, звук способен также создать иллюзию единой временной протяженности, целое событие, которое не изображено на экране может быть обозначено с помощью звука (матч по футболу с помощью криков болельщиков на стадионе, приближение машины с помощью звука мотора и т.д.). Звука способен обозначать причину и следствие события, и создавать звукозрительный образ.[[55]](#footnote-55) Рассмотрим способы создания звуком выше описанных приемов на примере документальных фильмов в жанре портретного очерка.

Применяя звук для создания иллюзии единой временной протяженности, режиссеры создают у зрителя ощущение того, что действия на экране, происходящие в разное время, происходят в течение одного временного отрезка.

В фильме «Элегия жизни. Ростропович. Вишневская», Александр Сокуров с помощью звука создает некую метафору связи героев его фильма друг с другом, объединяя звуком в единое время и пространство два события, которые происходили в разные эпохи. Он монтирует параллельно архив, на котором молодая Г. Вишневская поет арию из оперы, с современными съемками, на них пожилой Ростропович в оркестре. Режиссер протягивает на оба этих действия звук из архива, на котором Вишневская исполняет арию. Таким приемом Сокуров создает единое временное пространство двух событий, происходящих в разное время и в разных местах, в котором, словно сквозь года, Ростропович и Вишневская находятся рядом друг с другом.

Звуковая связка, создающая иллюзию времени и пространства, может быть использована режиссером как для глубоких метафоричных высказываний, примером которой является выше упомянутый фильм А. Сокурова, так и для вполне обычных целей – обозначить нахождение двух или более героев, непосредственно в одном пространстве и времени.

Звук может быть применен для обозначения события, которое зритель не видит на экране, чтобы вызвать у зрителя преждевременное понимание того, о чем, а в фильмах-портретах непосредственно о ком пойдет речь.

Так, в одном из начальных эпизодов фильма Владислава Виноградова «Коммуналка» камера проводит панораму по внутреннему убранству дома, за кадром автор рассказывает об архитекторе, проектировавшем этот дом и материалах, которые были для него использованы, а на фоне мы слышим голоса детей, хлопающие двери, обрывки разговоров и мы понимаем – речь в фильме пойдет не столько о доме, сколько о людях, которые живут здесь, о жизни, которая протекает в этих стенах.

Одной из целей, достигаемых с помощью звука, является создание атмосферы произведения. Особую роль в ее создании играют шумы. В фильмах-портретах атмосферные шумы – звуки травы, моря, звон колоколов – могут служить для создания дополнительных штрихов к образу героя, характеризуя через окружение его самого, то, что ему близко, то, чем живет данный герой.

Так, первые кадры фильма «Русский заповедник» – озеро, зеленый заповедник, олень, бегающий по траве, сопровождаются шумами природы – пением птиц, плеском воды. Эти шумы перекликаются с мерными ударами колокола, что создает атмосферу заповедника, в котором божественное начало сливается с живой природой и одновременно дает характеристику окружению героя, который будет иметь непосредственное отношение к этой умиротворенной картине.

Шумы, помимо иллюстрации звуковой предметности кадра, могут выполнять сюжетно-драматургическую функцию, активно уча­ствуя в формировании атмосферыфильма.[[56]](#footnote-56)

Звук также может служить для того, чтобы вызвать у зрителя какие-либо эмоции. В борьбе за эмоции зрителя музыка – одно из сильнейших средств.

В.Ф. Познин разделяет музыку в фильме на мотивированную (внутрикадровую) или немотивированную (закадровую). Так мотивированной, согласно ему, называется музыка, источник которой зритель видит в кадре, или если данный источник подразумевается где-то поблизости. Герои фильма слышат такую музыку сами и могут проявлять на нее различные реакции.[[57]](#footnote-57)

Так, мотивированной оказывается музыка в одном из эпизодов фильма «Токарь», режиссера Владислава Виноградова. Режиссер, видя, как герой «играет» порядочного трудовика, передовика производства, решает «расколоть» своего токаря и неожиданно во время разговора включает дорогую сердцу героя песню из детства. Виноградов добивается ожидаемого эффекта: токарь сразу меняется в лице и, не имея больше сил сдерживать настоящие эмоции, которые так боялся показать камере на протяжении всего фильма, с наслаждением и слегка смущенной улыбкой впадает в приятную ностальгию детства.

Внутрикадровая музыка в одном из эпизодов фильма «Русский заповедник» помогает передать атмосферу происходящего. В повозке, запряженной лошадью, сидят священник и маленькая девочка. Малышка напевает, сочиняя на ходу слова, песенку в лирической манере, описывая в ней все, что видит вокруг – зеленая травка, колоколенка… Длинный план уходящей вдаль повозки ложится на песню девочки, образуя картину умиротворения и единения природы с человеком.

Немотивированной или закадровой В.Ф. Познин называет музыку, с которой герои фильма никак не общаются и не реагируют на нее. Эту музыку герои не слышат, так как она «накладывается» режиссером на изображение постфактум и за кадром. Такое наложение музыки часто используется для создания дополнительного эмоционального эффекта от происходящего на экране. [[58]](#footnote-58)

Часто музыка входит в структуру аудиовизуального произведения как его лейтмотив, поддерживая лирическую, драматическую или комическую тему сюжета, либо служа характеристикой определенного персонажа или явления.

«Звучание песни в качестве лейтмотива может носить характер закадрового обобщения и в то же время помогать выявлению мысли автора. В песне чаще всего выражается не только чувство или настроение, она способна также нести определенную идею, отвечающие содержанию и смыслу эпизода или фильма.»[[59]](#footnote-59)

В фильме «Русское счастье» режиссеры занимаются сватовством двух немолодых людей, характер комедийности происходящему добавляют фольклорные мотивы, лейтмотивом звучащие в фильме.

«Если звуковое решение фильма или телепередачи становится одним из средств художественного выражения, то звук, и в игровом, и в документальном фильме не только усиливает правдоподобие происходящего на экране, но и, апеллируя к нашей эмоциональной памяти, способствует созданию звукозрительного образа»[[60]](#footnote-60)

Сильным художественным средством в кино является речь. Умело использованная в закадровом тексте, она может стать основным смыслообразующим средством в фильме. В зависимости от содержания закадрового текста, направленности, посыла, с которым говорит автор, зависит восприятие зрителем изображения на экране. Так, если на изображение с детьми, веселящимися и играющими друг с другом на детской площадке наложить текст о том, как быстротечна наша жизнь, а лучшие годы давно умчались вдаль, то изображение автоматически приобретет характер грусти. Если тех же кадры с теми же детьми озвучить текстом о том, что дети – цветы жизни изображение приобретет оптимистический характер.

Фильм-монолог Виталия Манского «Частные хроники» полностью построен на озвучании изображения закадровым текстом. Режиссер очень своеобразно комментирует кадры из личного архива разных людей. Так, эпизод частной хроники, на котором запечатлен момент встречи родственниками матери с новорожденным из роддома, режиссер комментирует фразой «Для начала апреля погода не очень, но по сравнению с увиденным мною всем остальным, на погоду было жаловаться грех», а дальше на кадрах осчастливленных радостным событием родственников идет сетование на отсутствие у родителей денег на такси, и на то, что малыша несут домой пешком. Так архив, на котором запечатлен один из лучших моментов жизни, преподается с унылой, пессимистичной и даже апатичной интонацией. Этот фильм – яркий пример того, как закадровый текст может привнести совершенно иной смысл в изображаемое на экране.

Предавая подобными комментариями пессимистическое настроение радостным минутам жизни, запечатленным в фильме, В. Манский превращает их в метафору серой, неполноценной жизни в Советском Союзе. Кадры, где мама кормит маленького мальчика кашей, приобретают совсем иное звучание в свете закадрового комментария: «Начавшись манной кашей жизнь в нее и превратилась, с комком в горле». А кадры первых шагов маленького ребенка в манеже В.Манский интерпретирует в закадровом тексте как несвободу выбора движений в Советском Союзе, которая начавшись с манежа, перетекает на всю оставшуюся жизнь.

Противоположного эффекта добиваются закадровым текстом авторы фильма «Русское счастье». Кадры полузаброшенных домов русской деревушки 90-х, автор комментирует добродушной, теплой интонацией. Описание беспорядочно разбросанных дров и других непонятных сооружений словами: «Не то обломки прошлого, не то заготовки будущего» заставляет зрителя лишь умиляться: возможно и правда все бедно и заброшено, но, наверное, здесь проходит теплая, добрая жизнь… Так, с помощью закадрового текста режиссер добивается того, что ничем не примечательное изображение вызывает у зрителя оптимистичный настрой.

Проанализировав роль звуковой партитуры в фильмах-портретах, мы пришли к выводу, что звук является художественным средством, способным вносить значимые штрихи к образу героя фильма.

Звуковая связка, создающая иллюзию времени и пространства может быть использована режиссером для глубоких метафоричных высказываний, пример такой метафоры – фильм А. Сокурова, где звук служит для обозначения связи героев во времени и пространстве.

Звук, применяемый для обозначения события, которое мы не видим на экране, может вызвать у зрителя преждевременное понимание того, о чем, а в фильмах-портретах непосредственно о ком пойдет речь.

Атмосферные шумы – звуки травы, моря, звон колоколов, могут служить для создания дополнительных штрихов к образу героя, характеризуя через окружение его самого, то, что ему близко, то, чем живет данный герой.

Музыка, используемая в качестве лейтмотива, может характеризовать героя фильма-портрета.

**Глава 3. Собственный опыт создания в жанре портретного очерка**

Исходя из темы диссертации, для съемок практической части мне предстояло снять фильм в жанре портретного очерка. Размышляя над темой и идеей фильма, я пришла к выводу, что проблемой, которая является для меня близкой и волнующей, и представляет, как для режиссера большой интерес является молодое поколение и его дальнейшая судьба. Так в выбор типа моего фильма пал на «потрет современника». Сложнее оказалось решить вопрос о том, кого же теперь выбрать героем портретного очерка. Мне хотелось показать на экране талантливого молодого человека, решающего проблемы, волнующие молодое поколение: куда поступать учиться, чем заниматься в жизни. После долгих размышлений на тему наиболее подходящей фактуры для фильма, выбор пал на молодых музыкантов – талантливый человек, возможная будущая гордость России, как он смотрит на свое предназначение в этом мире? О чем мечтает? Какие жизненные вопросы решает? За поиском музыкального героя для моего очерка, я отправилась в музыкальное училище имени Римского-Корсакова. Долгие разговоры с его учениками, анализ и поиски увенчались успехом и привели меня к моему будущему герою – Борису Кобылянскому. Выбор пал на Бориса, по нескольким причинам. Он общителен, хорошо говорит и размышляет, обладает приятной внешностью и что интересно – играет на фаготе, мало популярном и экзотично звучащем музыкальном инструменте.

Я убеждена, что каждый человек может стать героем документального фильма в жанре портретного очерка, вопрос только в том, сумеет ли автор его раскрыть, понять, представить публике с той стороны, которая прозвучит актуально, при этом без искажения его истинного характера и главное может ли найти в нем конфликт, ведь именно он является важнейшим элементом для каждого фильма.

Мне был интересен образ жизни и мыслей молодого человека, который готовится стать артистом, музыкантом симфонического оркестра. Интересно было снимать методом наблюдения репетиции оркестра, занятия с педагогом, минуты досуга, прогулки с подругой, общение с товарищами.

На первой же съемке, проходящей в государственной академической Капелле Санкт-Петербурга, мне удалось выявить тот самый конфликт, который в последствии лег в основу фильма. Борис – порядочный молодой человек, уважающий историю культуры России, влюбленный в свое дело – музыку и мечтающий сыграть в Мариинском театре, убежден, что в России он не сможет найти свое место и собирается уезжать поступать в консерваторию в Германию. Конфликт оказался не открытым: ему не сложно покидать любимую девушку, семью, Родину – напротив, он мечтает уехать из страны.

Для отображения конфликта я поставила следующую задачу: раскрыть перед зрителем положительный образ героя и создав благополучную картину: молодой человек в скором времени уезжает учиться Германию, родину духовых инструментов, родители и девушка поддерживают эту идею, передать зрителю мысль о том, что все у этих ребят будет хорошо и авторскую эмоцию от этой ситуации, эмоцию грусти и непонимания: почему талантливые ребята, такие светлые, образованные и положительные персонажи, покидают нашу Родину. Я намеренно ушла от поясняющего или ставящего проблему закадрового текста, потому что не ставила задачу высказывать свои моральные соображения по этому вопросу, не хотела давать свою оценку этой ситуации, хвалить или ругать Бориса. Мысли, которые возникали у меня во время съемок моего героя: осуждение, понимание, негодование вперемежку с гордостью за его стремление к своей мечте я решила выразить не в закадровом тексте, а с помощью языка экрана. Так, а моем фильме всего звучит всего одна фраза закадрового текста: «После интервью Борис признался, что хочет учиться в консерватории в Германии».

Я хотела передать свои авторские эмоции по поводу этой ситуации зрителю, которые, в свою очередь дали бы импульс к самостоятельному их размышлению на проблемные вопросы: почему же такие положительные персонажи, как этот, уезжают из России? Что должно измениться, чтобы они хотели оставаться здесь? Что каждый из нас может сделать для изменения такой ситуации?... Эти мысли я хочу оставить зрителям, каждый сам сложит свою картину. Картина неоднозначна - герой прав - в России, действительно, сложно, но ведь именно преодоление сложностей и делает из человека личность... Ситуация неоднозначна, но однозначна эмоция - это все очень печально...

Для того, чтобы познакомить зрителя с героем, показать его причастность к миру музыки и охарактеризовать как особенного, не похожего на остальных интересного молодого человека я использовала рассмотренные в теоретической части средства художественной выразительности, которые к тому же позволили сделать изображение максимально интересным и эстетичным. Так, для передачи атмосферы репетиции оркестра в Капелле, проводить съемки в которой мне любезно разрешило ее руководство и директор и дирижер оркестра учеников Римского-Корсакова Алексей Васильев, я придумала следующую композицию кадра: точкой съемки я выбрала место в оркестре за спиной своего героя, таким образом, в кадре крупным планом оказался затылок Бориса, а на дальнем плане, виднеющийся через весь состав оркестра стоящий лицом к нему и к камере дирижер Алексей Васильев, проводящий репетицию. Когда замечания дирижера касались отдельных видов инструментов (не духовых), я просила Бориса комментировать его слова, и он поворачиваясь к камере, полушепотом рассказывал о причинах недовольства Васильева теми или иными звучаниями. Такой композицией мне, на мой взгляд, удалось передать атмосферу таинства репетиции, в которую, как бы, с условием смотреть тихо и не мешать процессу был допущен зритель. Этот эпизод позволил передать причастность моего героя к иному миру, где в чести талант, трудолюбие и любовь к искусству.

Задачу вызвать у зрителя чувства беспокойства и печали по поводу того, что молодежь стремиться получать образование в Европе при такой богатой русской музыкальной культуре я также решала средствами художественной выразительности. Так, я старалась создать общую атмосферу фильма, которая вызвала бы сожаление и грусть по молодым ребятам, покидающим Родину с помощью музыкального лейтмотива, пронизывающего весь ход фильма. Это и понятно – герой музыкант. На первой же репетиции в Капелле ученики работали над «Танцем рыцарей» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». Тема красивая и многозначная, а Борис молод и влюблен. Она и стала лейтмотивом фильма и окрашивала грустью бодрое желание Бориса покинуть Россию.

Звук синхронный, мотивированный кадрами переходит в закадровый «оформительски». Техническое качество звука сильно оставляет желать лучшего, но в творческом плане мне повезло.

Портретный очерк не мог обойтись без такого сильнейшего средства художественной выразительности как речь героя, снятая синхронно. Благодаря синхронной съемке в 60-е годы были созданы шедевры советских документальных очерков, такие как «Катюша» А. Лисаковича и «Нурулла Базетов» В. Роттенберга, она позволила раскрыть образ мыслей героя и его характер. Так, в фильм вошли синхронные интервью Бориса, а также его родителей и его девушки, рассказывающих о нем.

В фильме я также и пользовала методы последовательного и параллельного монтажа, звуковые эффекты, переход звука из мотивированного, звучащего в кадре, в закадровый.

Я рассказала историю молодого музыканта и попыталась передать зрителю свои авторские эмоции по этому поводу это не прямым закадровым текстом, а с помощью языка экрана (композиция кадра, музыкальный лейтмотив из балета Прокофьева "Ромео и Джульетта", синхнронная съемка), надеясь тем самым дать зрителю импульс к размышлению, о герое, о его намерениях, о том как он относится к этой ситуации и как вообще стоит относиться к подобным нередко встречающимся ситуациям. На мой взгляд, это лучший эффект, которого я смогла бы добиться с помощью композиционного решения своего фильма – размышления о герое, несогласия или согласия с героем, и еще раз размышления о судьбе и культуре России.

**Заключение**

Проследив историю развития портретного очерка в аспекте использования средств художественной выразительности мы пришли к следующим выводам: во многом, благодаря отсутствию звука в кинематографе в первые годы его жизни, режиссерам удалось разработать систему изобразительных средств выразительности.

Впервые синхронную съемку, которая позволила записать одновременно изображение и звук, проводит режиссер Дзига Вертов в 1922 году, в своем фильме «Симфония Донбаса». Однако, из-за огромных габаритов аппаратуры, способной производить синхронную запись, в те годы данный опыт так и остался единичным случаем одновременной съемки звука с изображением. И такое средство художественной выразительности как речь, способное, как в последствии оказалось, передать информацию о герое в разы большую, чем многие другие, вплоть до 60-х годов документалисты использовать перестали.

Во времена Великой Отечественной Войны, главной задачей кинематографа становится поддержание духа солдат и мирных жителей в борьбе против врага. Режиссеры создают фильмы с посылом, побуждающим к наступательным действиям, компонуя их из кадров, снятых различными операторами на фронтах Второй Мировой Войны. Это средство художественной выразительности – монтажный метод становится наиболее часто используемым в фильмах 40-х годов. С помощью него создаются и портретные очерки, посвященные героям войны.

В послевоенные годы страна усиленно восстанавливает разрушенное хозяйство, и документальный кинематограф переключается с военной тематики на трудовую. В это же время появляется портативная синхронная камера, съемки с которой режиссеры, пока понемногу, но уже довольно умело вписывают в композиции своих фильмов. Активно используются такие средства художественной выразительности, как крупность плана, ракурс, композиция кадра, монтаж. В это время появляются и первые телевизионные фильм-портреты, активно использующие язык экрана для создания художественных образов

Период «оттепели» стал отправной точкой для дальнейшего бурного развития кинематографа, портативная синхронная видеокамера становится главным техническим средством в обиходе режиссеров, а ее возможности вносят неоценимый вклад в развитие жанра «портретный очерк». У зрителя появляется возможность составлять представление о герое из его собственных слов, а не через рассказ о нем автора, как это происходило в фильмах, снятых без помощи синхронной камеры. В это время советскими режиссерами создаются шедевры мирового документального кино в жанре портретного очерка, богатые разнообразными находками композиционных решений и наполненные художественными образами, создаваемыми при помощи средств художественной выразительности.

Несмотря на то, что в 70-е цензура, вновь заполоняет все сферы жизни, а телевидение и кинематограф – в первую очередь, режиссеры, не отчаиваясь, продолжают искать платформы для реализации своих фильмов, принимая участие в международных кинофестивалях, и, по-прежнему, создают фильмы, становящиеся шедеврами мирового кинематографа. Однако, к началу 80-х жесткие цензурные рамки постепенно свели энтузиазм режиссеров-документалистов «на нет». Кинодокументалистика оказывается в глубоком нравственном кризисе.

Новые реформы и новая идеология СССР середины 80-х, называемые Перестройкой, способствуют кардинальному изменению курса документалистики. Пришедшая на смену тоталитарной власти демократия, открывает простор для новых тем и идей документального кино, а жанр портрета оказывается наиболее актуальной его формой. Так, в эпоху перестройки документалистика выводит на экран самые разные слои населения, течения молодежной жизни и сообщества. В центре внимания документалистов неформалы, религиозные секты, наркоторговцы, лидеры протестных движений и т.д. Подобная тематика изменяет подход к средствам художественной выразительности. Хаотичные панорамы, камера резко переводимая от одного персонажа к другому, «дрожащие» кадры, снятые без штатива, широко используются режиссерами и служат главным средством художественной выразительности, передающим атмосферу душевного хаоса и протеста, царящего в стране в эпоху перестройки перестроечноый периода.

Однако, со сменой экономического курса в стране, сменилось и представление общества о роли документалистики. Так свобода тем и идей, полученная документалистами во времена Перестройки оказывается неинтересной телеэкрану 90-х, провозгласившему главным критерием хорошего произведения появившееся понятие «рейтинга». Актрисы, музыкальные исполнители, скандальные политики – те, чьи имена вызывают у зрителей интерес, становятся героями телефильмов, режиссеры кино в эти годы, не желая поддаваться «глянцевым» тенденциям, продолжают снимать фильмы о простых людях, что положило начало резким отличия стилистики кино и телефильмов.

Тенденция разделения теле и кинофильмов по принципу отбора героев, намеченная в 90-е продолжается и в 2000-х. Появление новых технологий, технических средств и материалов в широком доступе, приводит к появлению большого количества кинофильмов, многие из которых снимаются непрофессиональными кинематографистами. Этот факт имеет двоякий результат: приводит к существенному снижению качества картинки общего числа фильмов. Однако, доступные технологии позволили выявить и настоящие таланты среди непрофессионалов, чьи портретные очерки ежегодно встречаются на кинофестивалях и представляют большой интерес с точки зрения нестандартных композиционных решений и применения средств художественной выразительности. Стоит отметить, что какие бы последствия не принесли с собой, ставшие доступными технологии, они все же сыграли важнейшую роль в развитии документального кино, которое на фоне сокращающихся дотаций, и вовсе могло бы исчезнуть с киноэкранов.

В XXI веке еще одним фактором, приведшим к развитию жанра портретного очерка, стало появление компьютерных технологий, и непосредственно возможность создания художественных средств выразительности при помощи компьютерной графики.

Проанализировав многообразие современных документальных портретных очерков на предмет использования в них средств художественной выразительности и по принципу композиционной структуры, удается разделить их на несколько групп, которые в свою очередь можно выстроить в некую типологию. Так, сравнительный анализ фильмов-портретов показал, что фильмы можно условно разделить на следующие типы: биографический, юбилейный, мемориальный, коллективный, портрет современника, автопортрет.

Анализ композиционной структуры фильмов показал, что такие разновидности портретного очерка, как биографический, юбилейный и мемориальный, за счет часто используемого в них закадрового текста, присущего стилистике телепередач, а также в результате выбора героев, среди которых преимущественно люди творческих профессий, больше присущи телевидению, а такие типы портретного очерка, как портрет современника, а также коллективный портрет и автопортрет, героями которого в основном становятся люди обычные, более присущ современным документальным кинофильмам. Кроме этого, следует отметить, что если в телефильмах много внимания уделяется речевым характеристикам снимаемых людей, то в кинодокументалистике, по-прежнему, главное внимание уделяется изобразительному решению, созданию атмосферы, взаимодействию героя со средой.

Во второй главе диссертации были подробно рассмотрены средства художественной выразительности, применяемые для создания образа героя в фильмах в жанре портретного очерка.

Рассмотрев монтаж как выразительнее средство в документальном фильме-портрете, мы пришли к выводу, что образ героя может быть раскрыт с помощью различных методов монтажа: последовательного, параллельного, ассоциативного и конструирующего понятие. Однако при создании режиссерами коллективного портрета наибольшее предпочтение отдается методу параллельного монтажа, который используется в нем как формообразующее средство, способное передать все многообразие единого коллектива. Эффективность параллельного монтажа в коллективном портрете основана на его возможности организовывать обширный материал о героях, и создавать образ единого духовного пространства, объединяющего героев, и передающего характер общности этого коллектива, семьи, поколения.

Анализ средств художественной выразительности, используемых в портретных очерках, показал, что для создания образа героя, режиссеры используют весь арсенал средств художественной выразительности. Это и крупный план с его многофункциональностью, цветовая и световая партитура, ракурсная съемка, монтаж. Однако, наиболее частыми средствами художественной выразительности в портретах современников являются средние и общие планы, характеризующие обстановку героя, отражающие процесс работы, отдыха и среды, в которой живет герой. Также важнейшим элементом портретных очерков являются крупные планы, которые обычно используются для передачи эмоций героя.

Проанализировав роль звуковой партитуры в фильмах-портретах мы пришли к выводу, что звук является сильнейшим художественным средством, также способным создавать образ героя в портретных очерках.

Звуковая связка кадров, создающая иллюзию единого времени и пространства может служить для обозначения связи двух героев, существующей между ними. Звук, применяемый для обозначения события, которое мы не видим на экране, может вызвать у зрителя понимание того, о чем, а в фильмах-портретах непосредственно о ком пойдет речь. Музыка, атмосферные шумы, речь героя служат для раскрытия образа героя и создания дополнительных штрихов, способных его характеризовать

На примере собственной работы автор научился использовать в практике средства художественной выразительности, позволяющие раскрыть образ героя в портретном очерке.

**Библиографический список**

1. Абасов А. С. Пространство. Время. Познание. – Баку., 1986.
2. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М., 1960
3. Беляев И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. – М., 1998
4. Бережная М. А. Социальная тележурналистика. – СПб., 2005
5. Вакурова Н.В, Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. – М., 1997.
6. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966
7. Голдовская М. Е. Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста. М., 1981
8. Голдовская М.Е. Творчество и тех­ника. М., 1986
9. Дробашенко С.М. Пространство экранного документа. М., 1986
10. Егоров В.В. Телевидение. Страницы истории. М., 2004
11. Ильченко С. Н., Окне О. А. Телевидение в эпоху Интернета. СПб., 2005
12. Рабигер М. Режиссурa документaльного кино и "Постпродaкшн"// Учебное пособие. – М., 1999
13. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 2011
14. Корконосенко С.Г. Основы теории журналистики. СПб., 1995
15. Кузнецов Так работают журналисты. М., 2014
16. Мартыненко Ю. Введение в теорию документального кино. М., 1973
17. Парфенов Л.Г. Нам возвращают наш портрет: заметки о телевидении. М., 1990
18. Рабигер Майкл. Режиссура документального экрана. М., 2006
19. Садуль. Ж. Всеобщая история кино. М., 1958
20. Саппак В.С. Телевидение и мы. Четыре беседы. М., 1988
21. Саруханов В.А. Азбука телевидения. СПб., 2005.
22. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М., 1993
23. Теплиц. Е. История киноискусства 1928-1933. М., 1971
24. Шуб Э. Крупным планом. Э Шуб. - М., 1959
25. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества. – 2-е изд. доп. и перераб. – М., 2005.
26. Муратов С. А. Пристрастная камера: учебное пособие. – М., 2004.
27. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения / Учебное пособие. СПб., 2015.
28. Тарковский A.A. Запечатленное время // Искусство кино. 2001. № 12
29. Тарковский А.А. Уроки кинорежиссуры / А. Тарковский. М.: ВИППК, 1993. – 92 с.
30. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении. М., 2005
31. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М.,2009

**Список используемой литературы**

1. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. М., 2009
2. Беляев И.К. Спектакль без актера: записки режиссера документальных телефильмов. М., 1982

32. Кузнецов, Цвик, Юровский. Телевизионная журналистика. М., 2002

33. Сергей Эйзенштейн «Монтаж». М., 2000

34. Л.В Кулешов Искусство кино. М., 1887

35. В.Ф, Познин. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учебное пособие. СПб., 2007

36. Горюнова Художественно-выразительные средства экрана. М., 2000

37. Васильева, Осинский, Петров. Курс радиотелевизионной журналистики. СПб., 2004

1. Чусовская В.А. Редактор ТВ. Поэтика настоящего времени. Якутск, 2000
2. Медынский С.М. Мастерство оператора-документалиста. – М., 2008.

**Электронные ресурсы**

1. Культура.РФ [<http://www.culture.ru/movies/730/nanuk-s-severa>]: Портал культурного наследия и традиций России
2. NetFilm [<http://www.net-film.ru/newsreels-page-1/>] портал по описанию и систематизации новых фондов, составлению тематических каталогов и сборников.
3. Kyrgyzstan Travel [<http://www.kyrgyzstantravel.net/culture/kino-ru.htm>]: портал о культуре, истории и Кыргызстана
4. Первый канал [http://www.1tv.ru/ ] официальный сайт «Певрого канала»

**Видеоматериалы**

1. «Нанук с севера», 1922, режиссер Р. Флаэрти
2. «Очерк о стахановце Иване Гудове», 1933, режиссер Р. Кармен
3. «Богатыри Родины», 1937, режиссер Ф. Киселев,
4. «Симфония Донбасса», 1930, режиссер Д. Вертов
5. «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», 1942, режиссеры И. 49. Копалин и Л. Варламов

6. «Ленинград в борьбе», 1942, режиссер Р. Кармен

7. «Черноморцы», 1942, режиссер В. Беляев

8. «День войны», 1942, режиссер М. Слуцкий.

9. «Владимир Маяковский», 1940, режиссер С. Бубрик

10. «Максим Горький», 1941, режиссер С. Бубр55ик

11. «Фронтовой кинооператор», 1946, режиссер М. Славинская

12. «Кратчайшее расстояние», 1958, режиссер И. Беляев

13. «Нурулла Базетов», 1966, режиссер В. Ротенберг

14. «Катюша», 1964, режиссер В. Лисакович

15. «Все мои сыновья», 1967, режиссеры А.Стефанович, О. Гвасилия

16. «Куриловские калачи», 1971, режиссер Д. Луньков

17. «Один час с Козинцевым», 1970, режиссер Александр Стефанович

18. «235 миллионов лиц», 1967, режиссер У. Браун

18. «Мансачи», 1965, режиссер Болот Шамшиев

19. «Легко ли быть молодым?», 1986, Ю. Подниекис

20. «Последний герой», 1992, режиссер А. Учитель

21. «Коммуналка», 1994, режиссер В. Виноградов

22. «Мой класс», 2008, режиссер Е. Еременко

23. «Мама несчастна, все несчастны», 2015, режиссер Меа Долс-де Йонг

24. «Земляки», 2014, режиссер П. Мерзоев

25. «Странные частицы», 2014, режиссер Д. Клеблеев

26. «Написано Сергеем Довлатовым», 2012, режиссер Р. Либеров

27. «Майя Великолепная», 2015, производство ОАО «Первый канал»

28. «Царь. Очень приятно» 2015, производство ОАО «Первый канал»

29. «Елена Образцова. Прощай, Королева», 2015, производство ОАО «Первый канал»

30. «В блеске одиночества», 2015, производство ОАО «Первый канал»

31. «Мой серебряный шара» с 1994 по 2010, в разное время выходила на сначала на «1-м канале Останкино», «ОРТ», затем «Россия 1»

32. «Острова», телепередача, выходит с 2000 гожа на канале «Культура»

33. «Ребалда», 2015, режиссер Е. Отрепьева

34. «Ариран», 2011, режиссер Ким Ки Дук

35. «Шинов и другие», 1967, режиссер С. Зеликин

36. «Вороне где-то Бог», 1971, режиссер В. Виноградов

37. «Рожденные в СССР», 1990 – 2013, режиссер С. Мирошниченко

38. «В темноте», 2004, режиссер А. Дворцевой

39. «Портрет», 2002, режиссер С Лозница

40. «Мой друг - стукач», режиссер А. Габрилович

41. «Катька», 2010, режиссер Гелена Тржештикова

42. «Старше на 10 минут», 1978, режиссер Г. Франк

43. «Взгляните на лицо», 1966, режиссер П. Коган

44. «Рок», 1987, режиссер А. Учитель

45. «Броненосец Потемкин», 1925, режиссер С. Эйзенштейн

46. «Иване Грозном» 1944, режиссер С Эйзенштейн

47. «Фрида на фоне Фриды. Приговорённая к фиесте», 2005, режиссер Н. Назаров

48. «Элегия жизни. Ростропович. Вишневская», 2006, режиссер А. Сокуров

49. «Токарь», 1974, режиссер В. Виноградова

50. «Русский заповедник», 2008, В. Тимощенко

51. «Частные хроники», 1999, режиссер В. Манский

1. <http://www.culture.ru/movies/730/nanuk-s-severa> [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же [↑](#footnote-ref-2)
3. <http://www.culture.ru/movies/730/nanuk-s-severa> [↑](#footnote-ref-3)
4. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества 2-е изд. доп. и перераб. — М., 2005. – С. 190 [↑](#footnote-ref-4)
5. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. – М., 2009. – С. 200 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же [↑](#footnote-ref-6)
7. Беляев И.К. Спектакль без актера. – М., 1997. – С. 2-3 [↑](#footnote-ref-7)
8. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. - М., 2009. – С 202 [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же С. 198 [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же С. 199 [↑](#footnote-ref-10)
11. Васильева Т.В, Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики: Учеб пособие. – СПб., 2004. – С. 216. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же [↑](#footnote-ref-12)
13. Васильева Т.В, Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики: Учеб пособие. – СПб., 2004. – С. 216 [↑](#footnote-ref-13)
14. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества 2-е изд. доп. и перераб. М., 2005. С. 196. [↑](#footnote-ref-14)
15. <http://www.kyrgyzstantravel.net/culture/kino-ru.htm> [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же [↑](#footnote-ref-16)
17. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества 2-е изд. доп. и перераб. М., 2005. С. 200. [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же С. 201 [↑](#footnote-ref-18)
19. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества 2-е изд. доп. и перераб. М., 2005. С. 187 [↑](#footnote-ref-19)
20. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества 2-е изд. доп. и перераб. – М., 2005. – С. 201 [↑](#footnote-ref-20)
21. Егоров В. В. Телевидение: страницы истории. – М., 2004. – С. 188 [↑](#footnote-ref-21)
22. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества 2-е изд. доп. и перераб. – М., 2005. – С. 112 [↑](#footnote-ref-22)
23. Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. М., 2014. С. 82 [↑](#footnote-ref-23)
24. Познин В.Ф. Документальный фильм: тренды и бренды // Аврора №2 [↑](#footnote-ref-24)
25. Манский В.В. Реальное кино., Указ. Соч. – С. 3 [↑](#footnote-ref-25)
26. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. – М., 2001. – С. 5 [↑](#footnote-ref-26)
27. Познин В.Ф. Изобразительное решение экранного произведение: учеб. пособие. – СПб., 2000. – С. 78 [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же [↑](#footnote-ref-28)
29. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография.- М., 2009. – С. 73-74 [↑](#footnote-ref-29)
30. Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учебное пособие. - СПб., 2010. – С. 7 [↑](#footnote-ref-30)
31. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. - М., 2009. – С. 73-74 [↑](#footnote-ref-31)
32. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М., 2000. – С. 138 [↑](#footnote-ref-32)
33. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. – СПб., 2014. – С. 64 [↑](#footnote-ref-33)
34. Дробашенко С.В. Дзига Вертов. Статьи Дневники. Замыслы. – М., 1966. – С. 238 [↑](#footnote-ref-34)
35. Там же [↑](#footnote-ref-35)
36. Кулешов Л.В. Азбука режиссуры. – М., 1966. – С. 173 [↑](#footnote-ref-36)
37. Познин В.Ф. Изобразительное решение экранного произведение: учеб. пособие. – СПб., 2007. – С. 83 [↑](#footnote-ref-37)
38. Тарковский А.А. Запечатленное время// Искусство кино, 1967 №4 С. 117 [↑](#footnote-ref-38)
39. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино, 1990. №7. C. 112 [↑](#footnote-ref-39)
40. Познин В.Ф. Изобразительное решение экранного произведение: учеб. пособие. – СПб., 2007. – С. 108 [↑](#footnote-ref-40)
41. Туровская М.И. Семь с половиной или фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991. – С. 142 [↑](#footnote-ref-41)
42. Познин В.Ф. Изобразительное решение экранного произведение: учеб. пособие. – СПб., 2007. – С. 108 [↑](#footnote-ref-42)
43. Соколов А.Г.Монтаж: телевидение, кино, видео. – М., 2001. – С. 29 [↑](#footnote-ref-43)
44. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. – М., 2002. – С. 106 [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же, С. 106 [↑](#footnote-ref-45)
46. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. Учебн. пособие. – СПб, 2007. – С. 42 [↑](#footnote-ref-46)
47. Муратов С.А. Документальный телефильм: незаконченная биография. – М., 2009. – С. 73-74 [↑](#footnote-ref-47)
48. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. – М., 2002. – С. 106 [↑](#footnote-ref-48)
49. Медынский С.М. Мастерство оператора-документалиста. – М., 2008. - С. 108 [↑](#footnote-ref-49)
50. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. – М., 2000. – С. 17 [↑](#footnote-ref-50)
51. Чусовская В.А. Специфика художественной формы в различных видах искусства. – Якутск., 2000. – С. 47 [↑](#footnote-ref-51)
52. Познин В.Ф.. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. – СПб., 2014. – С. 19 [↑](#footnote-ref-52)
53. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. Учебн. пособие. – СПб., 2007. – С 88 [↑](#footnote-ref-53)
54. Там же. С. 82, 83 [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же. С. 91 [↑](#footnote-ref-55)
56. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. Учебн. пособие. – СПб., 2007. – С. 53 [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же. С. 57 [↑](#footnote-ref-57)
58. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. Учебн. пособие. – СПб., 2007. – С. 58 [↑](#footnote-ref-58)
59. Там же. С. 55 [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же. С. 56 [↑](#footnote-ref-60)