САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

*На правах рукописи*

**СМИРНОВА Надежда Николаевна**

**Биографический фильм: драматургия, композиция, изобразительные средства**

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:**

**творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –

к.ф.н., доцент М.И. Маевская

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

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

Санкт-Петербург

2016

**Содержание**

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

**Глава I. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**……………………9

1.1. Становление жанра «биографический очерк» в литературе и кино. Понятие документального биографического фильма и его виды………………………………………9

1.2. Мемориальный и юбилейный фильм как разновидность биографического фильма.....18

1.3. Современные телевизионные биографические циклы…………………………………..25

**Глава II. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В БИОГРАФИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ**…………………………………………..36

2.1. Драматургические и композиционные приемы………………………………………….37

2.2. Способы воссоздания реалий прошлого…………………………………………………54

2.3. Применение современных компьютерных технологий…………………………………63

**Глава III.** **СОВРЕМЕННЫЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАКТОВКА ФАКТОВ И СОБЫТИЙ……………………………………………………………………**72

3.1.Исторические деятели прошлого в современной экранной трактовке…………………72

3.2. Биографии выдающихся деятелей культуры и науки в современных телевизионных циклах…………………………………………………………………………………………...82

3.3. Драматизация судьбы известной личности………………………………………………90

**Заключение**…………………………………………………………………….101

**Фильмография**……………………………………………………………….104

**Библиография**………………………………………………………………..108

**Приложения**……………………………………………………………………115

**Введение**

В разные эпохи люди по-своему представляли то, как строить жизнь и то, как ее изображать. В Древнем Риме жизнеописания строились по систематическому принципу (сначала достоинства, потом недостатки), жития святых на Руси – по хронологическому. С появлением кинематографа стало возможным воспроизводить жизнь выдающихся личностей не только на бумаге, но и с помощью киноязыка.

Сформировавшийся общепризнанный жанр портретного фильма вобрал в себя видовое многообразие: коллективный портрет, портрет современника, фильм-биография. Работа над последним имеет специфические особенности, поскольку для создания образа героя автор вынужден обращаться к второстепенным источникам, не имея возможности прямого контакта. Однако в современных условиях развития технических средств видеофиксация событий упрощается, накапливается значительный видеоматериал (в том числе с участием героя), который может быть использован в работе. Также создается немало фильмов, посвященных известным личностям прошлого поколения, которые уже застали эпоху кино и телевидения.

Актуальность данной магистерской диссертации обуславливается повышенным интересом к истории и героям прошлого в сфере кино и телевидения. Хотя документальный биографический фильм как явление не выделяется исследователями в самостоятельный жанр, подобные фильмы занимают значительную часть телевещания федеральных телеканалов. Они существуют как в виде отдельных произведений, так и в виде форматных циклов. Появляется значительное число работ, которые рассказывают о жизни выдающихся личностей прошлого, накоплен богатый инструментарий для создания документальных биографических фильмов, и он требует осмысления.

Тема биографических фильмов затрагивалась различными исследователями в работах о портретных, исторических фильмах и в рамках других исследований, однако представляется необходимым целостное осмысление этого распространенного на современном экране явления.

**Цель** работы **–** определить существующие формы, структуры и изобразительные средства документальных биографических фильмов.

Для достижения цели потребуют решения несколько **задач**:

1. Выявить предпосылки появления документального биографического фильма.
2. Обозначить существующие формы отечественных документальных биографических фильмов.
3. Определить структуру и средства визуализации в подобных фильмах.
4. Выявить специфику документальных биографических телевизионных фильмов и циклов.

**Объект** исследования: отечественные документальные биографические фильмы.

**Предмет** исследования:композиционное и драматургическое решение, изобразительные средства документальных биографических фильмов.

Теоретиками и практиками кино сформирована основательная научная база исследований, посвященных документальным кино- и телефильмам. Применительно к нашей работе имеющиеся работы можно условно разделить на несколько групп.

К первой группе относятся труды по истории и теории документальных фильмов, затрагивающие проблему портретного и биографического фильма (Л. Н. Джулай[[1]](#footnote-1), С. В. Дробашенко[[2]](#footnote-2), Г.С. Прожико[[3]](#footnote-3), С. В. Сычев[[4]](#footnote-4), С. А. Муратов[[5]](#footnote-5), А.А. Пронин[[6]](#footnote-6)).

Вторая группа исследований связана с подготовительным этапом работы над фильмом: сценарий, разработка темы и пр. (А. А. Пронин[[7]](#footnote-7) М. Рабигер[[8]](#footnote-8), В.К. Туркин[[9]](#footnote-9))

Работы третьей группы посвящены средствам экранной выразительности в кино- и теледокументальных документальных фильмах: С.А. Муратов[[10]](#footnote-10), В.Ф. Познин[[11]](#footnote-11), К.Э. Разлогов[[12]](#footnote-12), Н.Л. Горюнова[[13]](#footnote-13), Ж.Делёз[[14]](#footnote-14)).

Изучив литературу, можно сделать вывод о том, что понятие биографического фильма разрабатывается в рамках группы портретных фильмов, вопросу описания приемов работы над документальным фильмом уделяется внимание в значительном числе работ. Данное исследование не претендует на описание всей истории документалистики. В предлагаемой работе – попытка систематизации применяемых приемов и выявление общих тенденций создания биографических фильмов.

Также мы не ставили своей целью анализ всех форм мировой биографии, а сосредоточились на отечественной телевизионной документальной продукции.

Эмпирический материал исследования составили документальные биографические фильмы, созданные отечественными авторами. Основной акцент сделан на фильмы, вышедшие в телевизионный эфир в течение последних 5-6 лет (в период с 2010 по 2016 год).

Для написания работы использовались следующиеметоды:

* историко-хронологический метод;
* метод сопоставительного анализа;
* метод анализа контента (для изучения художественных средств выразительности);
* метод структурного анализа (для выявления композиционных приемов в документальных биографических фильмах).

Разрабатывая стратегию анализа фильмов, мы опирались на работу Н.А. Агафоновой «Общая теория кино и основы анализа фильма»[[15]](#footnote-15). Целостный анализ по Н.А. Агафоновой включает разбор следующих элементов:

1. сюжетосложения,

2. композиции и структуры,

3. изобразительной и звуковой образности,

4. синтаксиса,

5. символико-метафорического надтекста.

 Главной целью искусствоведческого анализа исследователь называет «максимально точное постижение поэтики кинополотна через выявление механизмов воздействия разноуровневых и разнопорядковых художественных слагаемых»[[16]](#footnote-16).

Гипотезанашего исследования сводится к предположению о том, что форматирование телевизионного контента оказывает влияние на структуру биографических фильмов, в частности, драматургия и композиция тяготеют к стандартизации, а изобразительные средства – к упрощению.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, фильмографии и приложений.

Во введении представлены актуальность работы, новизна, практическая значимость, указаны цели и задачи, обозначены методы исследования, а также описаны объект, предмет и эмпирический материал работы.

В первой главе рассматривается исторический аспект вопроса, прослеживаются предпосылки появления документальных биографических фильмов, обозначаются современные экранные формы подобных работ.

Во второй главе выявлены композиционные приемы и выразительные средства, используемые в отечественных биографических фильмах. Также говорится о применении художественной реконструкции и анимации.

В третьей главе представлен сравнительный анализ документальных биографических фильмов с точки зрения построения произведений, идеологической и художественной трактовки событий и героев прошлого.

В заключении сделаны выводы по теме работы.

В фильмографии указаны все проанализированные и упомянутые в работе документальные и художественные фильмы.

К работе прилагаются интервью с режиссером-документалистом киностудии «Леннаучфильм», автором более 50-ти неигровых фильмов, в том числе биографических (о Н. М. Карамзине, Ольге Берггольц и пр.), Л. И. Шахт и кандидатом филологических наук, доцентом кафедры телерадиожурналистики ВШЖиМК СПБГУ, сценаристом документальных биографических фильмов о И. Х. Озерове, Д. И. Менделееве, А.А. Прониным.

Данная работа носит исследовательский характер и может быть использована для разработки образовательных программ специальностей, связанных с документальным кино и телевидением. Помимо этого исследование может быть интересно культурологам и искусствоведам, изучающим медиапродукцию, а также начинающим режиссерам, которые найдут в работе основы построения драматургии и множество примеров современных документальных биографических фильмов.

Апробация результатов исследования осуществлялась на 14-й международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Медиа в современном мире. Молодые исследователи» (11-13 марта 2015 года), где автор выступала с докладом на тему «Коллективное повествование в историко-биографическом фильме» (тезисы выступления представлены в электронном сборнике материалов конференции).

Тезисы на тему «Анимация как инструмент режиссера при создании документального биографического фильма» включены в электронный сборник «Медиа в современном мире. Молодые исследователи» по итогам 15-й международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов (9-11 марта 2016 года).

**Глава 1. Документальный биографический фильм в отечественном медийном пространстве**

* 1. **Становление жанра «биографический очерк» в литературе и кино. Понятие документального биографического фильма и его виды**

Первые образцы того, что будет позже определено как биографический очерк, появились уже в древнерусской литературе. Это были о жития святых и описания жизни князей. Тогда впервые обозначился интерес к судьбе выдающейся личности и ее роли в истории и обществе: на ее примере выявлялись добродетели, которым следовало подражать, и показывалась драматичность каждой отдельно взятой жизни.

Жанр очерка, как таковой, появившийся в XIX веке, постепенно модифицировался, изменялся и существует сегодня не только в литературе, где под очерком понимается одна из разновидностей рассказа, но и в кино, на радио и на телевидении. В основе всякого очерка лежат реальные факты и явления общественной жизни.

Традиционно выделяют три вида очерка: портретный, проблемный и путевой. Большинство теоретиков не выделяют биографический очерк отдельно. Одни исследователи считают биографический очерк разновидностью портретного, другие характеризуют его как самостоятельный вид очерка наряду с портретным, третьи идентифицируют портрет и биографию. Мы будем придерживаться позиции разделения портретного очерка и биографического, применительно и к литературным произведениям, и кино- и телефильмам. Мы считаем подобное деление возможным в силу нескольких причин. Во-первых, портретный очерк может не охватывать биографию личности целиком. Во-вторых, если говорить об аудиовизуальном произведении, отличаются методы съемки и способы создания портретного и биографического очерка. В первом случае возможен непосредственный контакт с героем, автор не испытывает необходимости использовать реконструкции, в отличие от второго, когда автор имеет дело с историческим материалом, в некоторых случаях далекой эпохой, не сохранившей изображений.

Тем не менее, мы понимаем, что в литературе придется сталкиваться с отождествлением биографического и портретного очерка. Это объяснимо, поскольку цели автора портрета и биографии схожи: исследование личности героя, его внутреннего мира. В биографическом очерке традиционно охватывается вся жизнь и деятельность героя, описание строится так, чтобы читатель догадался о социально-психологической подоплеке совершенных поступков, создается не фотографическое изображение, а художественно-публицистическое отображение индивидуального образа.

Одним из примеров биографического очерка в литературе является просветительская серия «ЖЗЛ», которую в конце 19 века основал русский книгоиздатель Федор Павленков. Первые выпуски выходили в виде небольших публицистических брошюр, в которых рассказывалось о жизни выдающихся людей. Издание Ф. Павленкова существовало с 1890 по 1915 год, и за это время в свет вышло 200 художественно-биографических книг общим тиражом 1,5 млн экземпляров. Революция и Гражданская война прервали деятельность издательства, но в 1933 году инициативу Ф. Павленкова подхватил Максим Горький, который наладил выпуск серии силами Журнально-газетного объединения, привлекая к сотрудничеству известных литераторов. С 1938 года и по сей день «ЖЗЛ» выходит под маркой издательства «Молодая Гвардия». Выпуск новых книг не прекратился и в годы Великой Отечественной войны. Тогда серия выходила под названиями «Великие люди русского народа» и «Великие русские люди»[[17]](#footnote-17).

По словам режиссера биографических фильмов о Ж. Алферове, А.Ахматовой, О. Берггольц студии «Леннаучфильм», Людмилы Шахт[[18]](#footnote-18), книга «ЖЗЛ» для автора фильма о выдающейся личности будет хорошей отправной точкой при создании сценария. В дальнейшем, отталкиваясь от источников, указанных в биографии, сценарист может обнаружить детали, позволяющие создать образ героя на экране.

Таким образом, одним из литературных «предшественников» биографического фильма можно назвать биографический очерк и непосредственно жанр «биография», которые, как мы уже отметили, спокойно существуют и в современном медийном пространстве. При этом встречаются они не только в художественной литературе, но и в научной, и в журнальной периодике.

В качестве примера литературного биографического очерка назовем очерк о Максиме Горьком «Был ли Горький?», опубликованный в 2008 году Дмитрием Быковым. В нем последовательно рассказывается о судьбе писателя, при этом автор использует факты из жизни и, что немаловажно, анализирует произошедшее и включает воспоминания современников. На сегодняшний день в библиографии Дмитрия Быкова есть и другие биографические произведения. Это книги для серии «Жизнь замечательных людей» о Булате Окуджаве (2009) и Борисе Пастернаке (2012).

В научной сфере биографии изучаются в рамках биографики, доктор искусствоведения И.Ф. Петровская понимает под этим понятием отдельный раздел исторической науки, занимающийся изучением человека во всех его проявлениях, в том числе психическом. Считается, что впервые об изучении биографий всерьез заговорили после 1919 года, когда Н.А. Рыбников представил проект создания Биографического института «для собирания, хранения и изучения биографий, с целью передачи накопленного людьми опыта «из поколения в поколение»[[19]](#footnote-19).

Сегодня, развивая это направление, И.Ф. Петровская считает, что оно поможет человеку познать себя. Биография – это рассказ о прошедшем, часть истории, в котором могут раскрываться определенные моменты жизни или какая-либо область деятельности, однако и такое представление личности может быть ценным материалом для изучения, при условии качественной проработки темы. «Методы биографики, - пишет И.Ф. Петровская, - те же, что методы исторической науки, когда она выступает именно как наука, а не служанка политики или поставщица развлекательной литературы»[[20]](#footnote-20). Это положение кардинально отличает биографику от портретных и биографических очерков в современной журнальной периодике. Очерки присутствуют и в общественно-политических изданиях («Итоги», «Огонек», «Русский репортер», The New Times), и в глянцевых «биографических» ежемесячниках («Биография», «Имена», «Интервью», «Караван историй», «Story»). Исследователь Л.М. Григорьева[[21]](#footnote-21), анализируя современную журнальную периодику, пришла к выводу, что при большом количестве очерков наблюдается некоторое однообразие в выборе героев и тем: на первый план выходят известные, популярные личности: звезды шоу-бизнеса, политики, спорта, бизнеса. Как мы увидим в дальнейшем, подобная ситуация повышенного внимания к публичным персонам существует и в документальном вещании.

Как только человек освоил камеру, было положено начало развитию возможностей и игрового, и документального кинематографа. Одним из популярных направлений отечественного кинопроизводства первых десятилетий 20 века являлись экранизации литературных произведений и тесно примыкающие к ним многочисленные исторические фильмы. Как пишет историк кино Н. А. Лебедев, «в своем большинстве они являлись либо экранизациями исторических романов, либо инсценировками глав из учебников истории»[[22]](#footnote-22). Фильмы «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» (1910, реж. В. Гончаров), «Эпизод из жизни Дмитрия Донского» (1909, реж. К. Ганзен), «Марфа Посадница» (1910, реж. А. Метр), «Петр Великий» (1910, реж. К.Ганзен, В. Гончаров), «Воцарение дома Романовых» (1913, реж. В. Гончаров, П. Чардынин), «Жизнь и смерть А. С. Пушкина» (1910, реж. В. Гончаров) и др. были все-таки далеки от своих литературных первоисточников и выглядели скорее как иллюстрация отдельных событий.

После установления советской власти отечественный кинематограф становится подконтрольным, а затем и национализированным. Биографические фильмы получили особое распространение лишь с развитием звукового кино в 1930х гг. Утверждение социалистического реализма и усиление познавательной и воспитательной роли кино стало причиной стремления к исторической достоверности и изображению подвига исторической личности. В фильмах «Пётр I» (1937, реж. В. М. Петров), «Александр Невский» (1938, реж. С. М. Эйзенштейн), «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1940) (оба реж. В.И. Пудовкина и М. И. Доллера), «Богдан Хмельницкий» (1941, реж. И. А. Савченко) были воссозданы образы деятелей отечественной истории. В годы Великой Отечественной войны были созданы фильмы, прославляющие подвиги выдающихся полководцев: М. И. Кутузова, П. С. Нахимова, Г. И. Котовского, А. Я. Пархоменко, Г. Саакадзе и др.[[23]](#footnote-23)

Стоит обратить внимание, что биографическую тематику начинали разрабатывать именно в игровом кино. В документалистике в это время развиваются фильмы-портреты (одни из первых – опыты Дзиги Вертова и Э. Шуб). Точкой отсчета нового этапа документального кино многие исследователи называют фильм В. Лисаковича «Катюша» (ЦСДФ, 1964). Картина, в которой использование скрытой камеры и провокации, помогли отразить личность героя и замысел автора, во многом определила содержание и стилистику документального киноискусства того времени. Л. Н. Джулай пишет, что эстетические принципы показа человеческого характера в этой картине «значительно повлияли на дальнейший процесс становления жанра кинопортрета – и биографического, и современного, - интерес к которому необычайно возрастает именно в 60-е годы»[[24]](#footnote-24).

Обратившись к истории, заметим, что с середины прошлого столетия документалисты пробуют снимать не только портреты современников, но и фильмы о людях, живших в далеком прошлом, еще до изобретения кинокамеры и пленки. Так, например, одними из самых ранних, обнаруженных нами, фильмов о жизни и судьбе выдающихся личностей прошлого являются работы Центральной студии документальных фильмов об А.С. Пушкине (1949, реж. С. Бубрик, В. Николаи), о В. Маяковском (1951, реж. С. Бубрик), Л. Н. Толстом (1953, реж. С. Бубрик), Ф.М. Достоевском (1956, реж. С. Бубрик, И. Копалин)[[25]](#footnote-25).

Доктор искусствоведения, Г.С. Прожико, рассуждая о развитии биографических фильмов 1960-х гг., называет интересным опытом работы выпускника ВГИКа мастерской Р.Кармена Семена Арановича, режиссера фильмов «Время, которое всегда с нами» (1965) о женщине революции А.М. Коллонтай, «Друг Горького Андреева» (1966) об актрисе и общественном деятеле М. Ф.  Андреевой и её взаимоотношениях с М. Горьким, «Альтовая соната» (1981) о жизни Дмитрия Шостаковича. С. Аронович стремился создать пространство интересной личности и интересный биографический сюжет.

Если говорить о телебиографиях, то стоит отметить, что началом развития телефильма считается конец 40-х – начало 50-х годов. Термин «телефильм», как пишет С. А. Муратов, ссылаясь на историка телевидения проф. А. Юровского, «для обозначения определенной структуры экранных произведений впервые появляется в середине 50-х годов»[[26]](#footnote-26). То есть с этого момента можно говорить о новом явлении, о его эволюции. Однако не стоит забывать о том, телевидение начинало свою деятельность с ученичества у кино, и опыт кинематографистов перешел на «маленький» экран. Популярность кинопортрета в 50-60-е годы затрагивает и телевидение. Появляется жанр художественной телепублицистики – телеочерк. Здесь обнаруживается связь с литературной традицией очерка, о которой мы уже упоминали ранее. Телевизионный очерк развивается в соответствии с литературным сценарием, который предусматривает композиционное построение на основе драматургии события, факта, судьбы человека[[27]](#footnote-27). Телеочерк сочетает в себе публицистичность и документально-художественную образность, представляя собой авторскую интерпретацию документальных событий.

Телевизионный очерк наполняется документальным материалом, к которому относятся мемуары и письма, кино-фото-теледокументы, печатные издания, личные наблюдения тележурналиста, документы, воспоминания современников, интервью с героями очерков. В то же время документальность телеочерка сочетается с художественностью: звукозрительной информацией, образностью, персонификацией, выбором художественных приемов, обращением к рациональному и эмоциональному зрительскому восприятию.

В 1975 году Г.Ю. Никулина, изучая тенденции развития телевизионного очерка[[28]](#footnote-28), пришла к выводу, что «очерк все глубже постигает суть явлений и личности. В очерках последнего десятилетия заметно усилилось исследовательское начало – будь то исследование отдельной судьбы в связи с общественным явлением, событием, творчеством или постижение проблемы на примере человеческих судеб, характеров»[[29]](#footnote-29).

На телеэкране одной из первых телебиографий стал цикл публициста И.Л. Андронникова о поэте М.Ю. Лермонтове, созданный в 1954 году. Рассказ автора и ведущего о герое переплетался со съемками памятных мест жизни героя. С того времени экранный рассказ о выдающейся личности прошлого стал неотъемлемой, не теряющей своей актуальности, частью телевещания, подтверждением тому служит обзор контента центральных телеканалов[[30]](#footnote-30). Удачными документально-биографическими работами, по мнению Г.С. Прожико, являются фильмы режиссера Андрея Осипова, снятые на рубеже веков: «Голоса» (1997, фильм о М.Волошине), «Охота на ангела» (2002, фильм о жизни А. Белого) и «Страсти по Марине» (2004, о М.И. Цветаевой).

Обращаясь к современности, отметим, что на телевидении преобладает стандартизация производимых фильмов, об этом пишет французский социолог П.Бурдье[[31]](#footnote-31). В условия рыночной экономики стремление к уменьшению затрат и увеличению прибыли приводит к созданию однообразной продукции, и это, по мнению П. Бурдье, может оттолкнуть публику, которая предпочитает получать качественный медиапродукт.

Также категоричен в высказываниях по отношению к современной теледокументалистике киновед С. А. Муратов: «Глубоких фильмов, способных раскрывать человеческую натуру, философию, национальный характер, очень мало. Они представляются на фестивалях, получают награды, но в лучшем случае их ожидает одноразовый показ на телевидении»[[32]](#footnote-32).

К.А. Шергова, анализируя эволюцию жанров документального телевизионном кино, выделяет три группы, характерных для постсоветского документального телевизионного кино, среди которых и фильмы-портреты, «которые с тем же успехом можно отнести к фильмам-биографиям»[[33]](#footnote-33).

В данной работе мы обратим внимание и на современные телевизионные биографические многосерийные программы, и на самостоятельные произведения, вышедшие в телевизионный эфир.

Итак, совершив экскурс в историю, определим центральное понятие нашей работы – «биографический фильм». По замечанию профессора Г.С. Прожико, жанр документальной биографии обычно не выносится отдельно, он существует в пространстве жанра портрета — современного или исторического. Несмотря на отсутствие жанровой самостоятельности биографических фильмов, создатели подобных картин понимают их специфику. «Биография, если она сделана правильно, выглядит не как отчет или биографическая статья. Это должна быть болевая точка, сопряженная с нашим временем и нашими проблемами»[[34]](#footnote-34), - считает Ирина Семашко, руководитель отдела портретных фильмов канала «Культура».

Наше понимание биографического фильма во многом исходит из понятия «биография», которое дает И.Ф.Петровская: «Целостную биографию понимаю как повествование об истории индивидуального жизненного пути от его начала до конца, исследование жизни человека во всех проявлениях взаимодействия внешних событий и психики (деяния, общение, эмоциональное отношение к фактам своего и окружающего бытия, и т.д.)»[[35]](#footnote-35). Мы также учитываем мнение А.А. Пронина, обозначающего «биографическим фильмом-портретом» работы, в которых «актуализирована сюжетная «линия жизни» героя, а также сам рассказ о событиях, ее составляющих»[[36]](#footnote-36).

Поэтому, исходя из вышесказанного, под документальным биографическим фильмом мы понимаем аудиовизуальное произведение, традиционно определяемое как жанровая разновидность портретного фильма, повествующее о жизненном пути выдающейся личности в контексте эпохи. Образ героя документальной биографии многогранен и содержит множество подтекстовых уровней.

Среди множества современных биографических картин отдельно можно выделить группы юбилейных и мемориальных фильмов, речь о которых пойдет в следующем параграфе.

* 1. **Мемориальный и юбилейный фильм как разновидность биографического фильма**

В ряду многочисленных документальных биографических картин можно выделить группы фильмов, которые создаются «по поводу». Это так называемые мемориальные и юбилейные фильмы. Данные обозначения не пишутся в названии фильмов, обычно авторы указывают их как документальные портреты, однако, наличие некоторых специфических черт позволяет выделить их в отдельные группы.

Чтобы понять их своеобразие начнем с названий, поскольку значение лексем во многом отражает суть этих явлений. «Юбилейный» в толковом словаре Т. Ф. Ефремовой значит «учреждаемый, выпускаемый в честь юбилея, в связи с торжественно отмечаемой годовщиной чего-либо». «Мемориальный» (от латинского memorialis – памятный) в толковом словаре С.И. Ожегова обозначается как «служащий для увековечения памяти кого-чего-нибудь». Как разновидность мемориального фильма существуют еще значительное количество посмертных фильмов, которые традиционно выходят в эфир после новости о кончине известной, чаще медийной, личности.

Подобные фильмы можно легко распознать в потоке телевещания, поскольку они имеют ряд специфичных черт. Юбилейные фильмы рекламируются, как приуроченные к какой-либо дате, тем самым актуализируя внимание зрителей. Авторы обычно выносят в название имя героя и «повод», по которому создан фильм, к примеру, «Душа нараспашку. К юбилею Нонны Мордюковой» (Первый канал, 2015, автор и ведущая В. Пиманова, реж. И. Крячко), «К юбилею Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» (Первый канал, 2015, реж. Сергей Браверман), «К 200-летию М.Ю. Лермонтова «Еще минута, и я упал…» (Первый канал, 2014, ведущий С. Медведев, реж. О. Кушаковская), К 70-летию Сергея Довлатова. «У Бога добавки не просят…» (Пятый канал, 2011, автор и ведущий Л.Лурье, реж. М. Катушкин) и многие другие.

Встречаются работы официозные, которые создаются по шаблону: высказывания участников фильма о герое чередуются с архивными съемками и киноцитатами. Бывает, что подобные очерки в погоне за высокими рейтингами выносят на всеобщее обозрение личную жизнь известных персон, смещают акцент на видимую сторону жизни, чаще всего профессиональную деятельность, а не стремятся отразить неординарность своих героев, неповторимость их взгляда на мир, рассказать телезрителю об их судьбах как о жизненном уроке. Однако существуют и фильмы, авторы которых пытаются познать героя и показать его многогранность. В третьей главе мы подробно анализируем примеры самостоятельных фильмов, в том числе и «датских» (понятие А.А. Пронина[[37]](#footnote-37)).

Мемориальные фильмы создаются с целью увековечить или почтить память выдающейся личности, часто они сосредоточены на отражении профессиональной деятельности и строятся на личных воспоминаниях, историях коллег и родных.

В качестве примера мемориальных фильмов можно назвать авторский цикл Леонида Филатова «Чтобы помнили…». Проект посвящен ушедшим из жизни актерам российского и советского кинематографа, а также людям, связанным с кино. Героями выпусков становились Р. Быков, А. Ростоцкий, В. Высоцкий и И. Смоктуновский, а также многие забытые советские актеры: Инна Гулая, Юрий Каморный, Екатерина Савинова и другие. Программа выходила в эфир 10 лет, с 1994 по 2004 год, и была закрыта в 2003 году после смерти ведущего. Однако 4 декабря 2003 года вышел выпуск, посвященный Леониду Филатову, и 18 января 2004 года – посвящённый Борису Бабочкину.

Обратимся к примеру фильма из цикла «Чтобы помнили», чтобы понять специфику мемориальных фильмов. 96-й выпуск (2002, реж. О. Медынская)[[38]](#footnote-38) посвящен актрисе Ольге Викландт, Фильм рассказывает о жизни героини, открывает ее творческую и человеческую судьбу. Творчество иллюстрируется многочисленными отрывками из фильмов и театральных постановок с участием О. Викландт, а об ее закрытости в обыденной жизни, взаимоотношениях с людьми, человеческих качествах рассказывают родные и коллеги актрисы. Ведущий появляется в начале и финале выпуска, обрамляя полифонический рассказ, давая авторский комментарий, задавая тему и подводя резюме.

Цикл «Чтобы помнили» отличает единообразное оформление и общая заставка, а также способ изложения истории: с помощью высказываний участников фильма, киноцитат и архивных документов и фотографий.

К мемориальным документальным фильмам близки выпуски из серии «Как уходили кумиры», основанной на тексте одноименной книги Федора Раззакова и запущенной по инициативе самарского тележурналиста Виталия Добрусина в 2005 году на канале «ДТВ» (ныне телеканал «Че»). В каждом выпуске серии говорится о событиях последних дней жизни «кумиров», смерть которых стала событием для множества людей, почитателей таланта. Среди героев серии – актеры, музыканты, спортсмены. К 2011 году было выпущено более 350 серий, рассказывающих о судьбе известных людей.

Каждый фильм оформлен согласно общей стилистике, есть единая заставка, в финальных титрах дается фотография героя и даты его жизни. В данной серии нет ведущего, в отличие от авторского проекта «Чтобы помнили», однако, присутствует закадровый текст, который поддерживается синхронами родных, друзей и коллег героя. Например, фильм, посвященный тренеру по водному поло, Анатолию Блюменталю[[39]](#footnote-39) (2009, реж. А. Горевич) рассказывает о сложностях в профессиональной деятельности, с которыми тот столкнулся, а также о его великом мастерстве. Для создания визуального ряда автор использует хроникальные кадры соревнований, архивные фото и видеозаписи с участием А Блюменталя. Фразу «Как уходили кумиры» можно трактовать неоднозначно: как уходили из жизни или как уходили из профессии. В рассматриваемом примере применимо второе толкование, поскольку автор акцентирует внимание на драматичном эпизоде, связанным с уходом из профессиональной тренировочной деятельности.

Ранее мы говорили о подвиде мемориальных картин - посмертных фильмах, остановимся на них подробнее. Это своего рода «телевизионные некрологи», фильмы о недавно ушедших личностях. Поскольку, как известно, об умерших говорят либо хорошо, либо никак, то традиционно эти фильмы выполнены в хвалебной интонации. Они появляются буквально на следующий день (или в тот же вечер) после известия о смерти, поскольку при их создании используются уже заранее готовый материал. Например, 3 марта 2016 года стало известно о смерти актрисы Натальи Крачковской, игравшей в фильмах «12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Женитьба Бальзаминова» и др. В тот же вечер в эфире телеканала «РЕН ТВ» вышел фильм «Наталья Крачковская. Прощай, любимая…» (Россия, 2016), в основу которого, согласно анонсу, легло последнее видеоинтервью актрисы.

Информационное агентство России ТАСС, анонсируя на сайте фильм, указывает, что Н. Крачковская была госпитализирована 28 февраля из-за болей в сердце, и ее состояние врачи оценивали как крайне тяжелое [[40]](#footnote-40). Таким образом, можно предположить, что фильм мог задумываться уже в конце февраля, когда стало известно об ухудшении здоровья актрисы, поскольку в один день опросить людей, лично знавших Н. Крачковскую, смонтировать фильм и вывести его в эфир – непосильная задача.

Фильм, занимающий 26 минут экранного времени, вышел в вечерний прайм-тайм, привлекая зрителей к экранам. Картина начинается с киноцитаты, отрывка из кинофильма «Иван Васильевич меняет профессию» (1973, реж. Л. Гайдай), которая продолжает мысль автора. Приведем расшифровку (с сокращениями) для наглядности: «Одна эта фраза еще сорок лет назад принесла Наталье Леонидовне славу и народную любовь (далее идет киноцитата) «И тебя вылечат, и тебя тоже вылечат, и меня вылечат». (Продолжение авторского текста) К сожалению, в жизни не все как в кино. Срочная госпитализация и несколько дней борьбы за жизнь.<…> Но сегодня сердце Натальи Крачковской остановилось». Таким образом, автор обращается к широко известному произведению, встраивая его в рассказ, и использует фразу из художественного фильма как семантическую связку и как иллюстрацию актерского воплощения героини. В дальнейшем в фильме не раз появляются киноцитаты, выполняющие различные ранее описанные функции.

Авторское повествование задает тон фильма, и является «путеводной нитью» по судьбе актрисы. Отметим, что интонация голоса и используемая лексика воздействует на эмоции зрителей, вызывая жалость («К сожалению», «трагедия», «судьба стала наносить один удар за другим»), умиление («Наташа» - о Н. Крачковской в детстве), улыбку «эти формы были, ну, просто, как телеса обетованные») и т.д. Биография героини дается полно от детства до старости, однако внимание смещены на творческую деятельность, а не на отражение качеств личности. События жизни подаются через призму ролей, сыгранных Н. Крачковской. В финале звучит фраза: «Мы тоже запомним ее веселой и счастливой», так автор подводит итог «теленекролога».

Визуальный ряд создается с помощью записанных интервью с коллегами и близкими, снятых по большей части репортажной камерой, многочисленными вставками из фильмов с участием актрисы. Архивные кадры используются только в эпизоде о детстве и юности Н. Крачковской.

Таким образом, мы выделяем два вида мемориальных фильмов: фильмы-некрологи, созданные после смерти известного человека и фильмы-воспоминания, которые представлены цикловыми программами (например, «Чтобы помнили») и самостоятельными фильмами, часто о людях с необычной или трагической жизнью и смертью. К последним можно отнести фильмы «Борис Рыжий» (2008, реж. Алёна ван дер Хорст), «Большая медведица» (2005, реж. Лилия Вьюгина), «Три полета Ники Турбиной» (2006, Автор и режиссер Наталья Кадырова) и пр.

Структура и мемориальных, и юбилейных фильмов как «под копирку» переходит из одного фильма в другой. В основе сценария лежат высказывания соратников, современников, родственников, коллег героя, которые сменяют друг друга, создавая полифонический рассказ. Такое построение фильма уже привычно для зрителя, и он с легкостью настраивается на восприятие череды «говорящих голов». Об этом в своей монографии «Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике» пишет А.А. Пронин: «Динамичная смена нарраторов в кадре хорошо знакома зрителю по различным ток-шоу, по обсуждениям событий в выпуске новостей с помощью прямых включений нескольких экспертов, и, <…> прежде всего шаблонной композицией кадра с поясным, как правило, изображением говорящего, характерной «позой рассказчика», а также представляющим его субтитром на «подложке»»[[41]](#footnote-41).

«Коллективная биография на документальном экране родилась как вынужденный принцип повествования о героях недавнего прошлого,» – пишет С.А. Муратов[[42]](#footnote-42). Наблюдая за современным телевещанием, мы видим, что героями юбилейных и мемориальных фильмов все чаще становятся современники или персонажи из недавнего прошлого. И коллективный рассказ о герое определяется отнюдь не отсутствием визуального материала (хотя подобное возможно в фильмах о личностях далекого прошлого), а стремлением к коллективной презентации событий. Также в силу упрощения процесса съемки накапливается значительное число видеоматериалов, сохраняющих облик и голос героев, что ведет к распространению фильмов, в основе визуального ряда которых – богатый архивный видеоматериал.

* 1. **Современные телевизионные биографические циклы**

Широкий спектр документальных биографических фильмов для исследования представляет нам современное отечественное телепроизводство. Они являются неотъемлемой частью контента федерального телеканала «Россия-Культура», присутствуют (в меньшей степени) на «Первом» и «Пятом канале», «НТВ», канале «Россия-1», а также на некоторых специализированных: «365», «24ДОК», «История», «Время».

Наиболее яркими примерами циклов-«долгожителей эфира» являются проекты, которые транслирует телеканал «Россия Культура»: «Гении и злодеи уходящей эпохи», проект Льва Николаева, «Острова» Виталия Трояновского и Ирины Изволовой и «Больше, чем любовь» Александра Радова и Ирины Васильевой.

Стилистика каждого из этих проектов разнится. «Гении и злодеи» преимущественно посвящены личностям, открытия, достижения или деяния которых внесли особый вклад в развитие цивилизации. Авторы рассказывают как о судьбах известных людей, таких как Артур Конан Дойл, Джанни Родари, Владимир Даль и пр., так и открывают новые имена: Иосиф Лангбард, Сергей Клычков, Никифор Бегичев и многие другие. Проект имеет большую историю, он начинался еще в конце 1990-х (на канале, называвшемся тогда «ОРТ») и существовал под руководством Льва Николаева, идеолога и художественного руководителя, до 2011 года. Сегодня «Гении и злодеи» выходят на телеканале «Россия-Культура», и до сих пор проект не исчерпал темы и героев.

В названии «Гении и злодеи» уже заложено противостояние, конфликт. Как пишут создатели проекта: «В роли злодея может выступать время, болезнь, безумие, фатальное стечение обстоятельств, скрытые мотивы, толкающие человека на предательство, подлость: В критические моменты своей жизни человек делает выбор, принимает решения, совершает поступки»[[43]](#footnote-43). Замысел авторов – обнажить личность, увидеть мотивы и попытаться понять психологию своих героев.

Проект имеет некоторые особенности: каждый выпуск оформлен заставкой с названием на традиционном для проекта фоне; к участию в фильмах привлекаются специалисты, исследователи; применяются реконструкции, иллюстрирующие закадровый текст; цитаты из документов, дневников, писем выводятся на экран и дублируются голосом за кадром; авторский текст несет большую информационную нагрузку (зрители могут понять суть, лишь слушая фильм, без видеоряда). По своей форме фильмы «Гении и злодеи» однообразны, и зрителя может привлечь новизна информации: как мы заметили ранее, авторы стремятся открывать неизвестные имена истории.

Проект «Острова» выходит на телеканале «Россия-Культура» с 2000 года. Его суть – рассказ о тех, кого еще помнят современники. Это не всегда люди прошлого, появляются фильмы и о людях настоящего, например, Марке Захарове, Елене Яковлевой и др. Изначально авторы хотели каждый выпуск открывать для зрителя новый «остров», обладающий своей суверенной территорией в искусстве и, как правило, непонятый другими или обойденный всеобщим вниманием. Исполнение этой идеи весьма оригинально – авторы намеренно отказались от закадрового повествования: «Говорят документы и книги, кадры из фильмов и сами герои - персонажи истории, которые в определенном смысле "рассказывают сами себя"»[[44]](#footnote-44). Цель проекта – показать людей, не пытаясь их объяснить или представить общеизвестные факты об их судьбе. Зритель сам делает выводы из увиденного и услышанного. В «Островах» активно используется собственная речь героя: дневники, воспоминания, аудиозаписи, видеоинтервью, «домашние» съемки. Об известной личности рассказывают его родные, соратники, коллеги. Интервью с участниками фильма может быть в интерьере, либо в движении, главное, чтобы зрители ощутили причастность к судьбе героя, почувствовали себя его хорошим знакомым.

Фильмы серии «Больше, чем любовь» производит студия «Фишка-Фильм» с 2002 года (до этого было выпущено 5 фильмов серии: один в 1996г, три в 1997г. и один в 2001г.) и выходят на телеканале «Россия-Культура». Авторы фильмов рассказывают истории любви, запечатленные в письмах, документах, стихах, картинах. Героями становятся личности, сумевшие показать истинное чувство. Специфичными чертами фильмов «Больше, чем любовь» является наличие общей заставки, акцент на любовной линии жизни героев, использование различных способов визуализации: от фотографий и хроники до художественной реконструкции. Фильмы этой серии разнообразны по композиции, по форме подачи материала, тем не менее, имеют сильное воздействие на зрителей, показывают, как переплетаются судьбы людей, и как мужчина и женщина становятся друг для друга больше, чем муж и жена.

Сергей Муратов, рассуждая о состоянии современного телевидения, называет выше обозначенные проекты как самые выдающиеся: «Когда-нибудь эти документальные портреты, вместе с сотнями других, более скромных, составят великолепную энциклопедию. И тогда каждый сумеет к любому из фильмов обратиться, как к книге — в любое удобное для себя время»[[45]](#footnote-45). А тем временем, это далеко не все проекты, которые существуют на современном экране. На телеканале «Культуре» помимо выше обозначенных проектов транслируют «Легенды мирового кино», программу о судьбах людей, чьи имена связаны с кинематографом. Авторы этого проекта использует ведущего в кадре, как связующее звено с историей. Константин Карасик рассказывает легенды о тех или иных персонах, повествование монологическое. История подкрепляется хроникой, кадрами из фильмов. Здесь, как и в цикле «Гении и злодеи», значительная информационная роль отводится тексту. Во избежание резких скачков цветной и черно-белой съемки, автор использует цветокоррекцию, погружая крайние кадры с ведущим в тон старой пленочной картины, однако, нельзя сказать, что это всегда уместно и комфортно для восприятия. Вниманию авторов данного цикла представляются судьбы не только отечественных, но и зарубежных артистов: Жорж Мельес, Луи де Фюнес, Глория Свенсон, Гарри Лэнгдон, Дэвид Гриффит и т.д.

Другой, уже завершенный, проект телеканала «Культура» «Пленницы судьбы» (2005, режиссеры: Михаил Трофимов, Татьяна Малышева) посвящен знаменитым женщинам XVII-XIX веков. О том, как сложились судьбы Марии Кантемир, боярыни Морозовой, Ольги Палей и др. рассказывают авторы и одновременно ведущие, историк Евгений Анисимов и поэт Татьяна Вольтская (в первых выпусках, затем только Е. Анисимов) Повествование ведущих в кадре формирует основу фильмов, это своего рода эссе, причем интересен принцип контраста повествователей: историка, представляющего общий контекст и факты, связанные с жизнью героини, и поэта, открывающей лирическую сторону, о женских склонностях, чувствах, высказывающей свое мнение об исторических событиях. Заметим, как разнится обстановка на кадрах с ведущими. В первом случае – это кабинет, или музей, во втором – натурные съемки, сады, парки и пр. Эмоциональные выступления ведущих связывает закадровый голос, а также в структуру фильма включается комментарий психолога Игоря Калинаускаса, дающего объяснение поведения той или иной героини с психологической точки зрения. В силу недостатка визуального материала для видеоряда используются все возможные средства: документы, картины, документальные кадры, отрывки из исторических фильмов, реконструкции.

Помимо телеканала «Россия-Культура», как уже говорилось ранее, документальным биографическим фильмам уделяют внимание и продюсеры иных телеканалов. На сайте федерального телеканала «Первый канал» в разделе «Телепроекты-Документальное кино» можно обнаружить вкладку «Про жизнь замечательных людей»[[46]](#footnote-46). Здесь собраны фильмы-портреты известных личностей, среди которых есть и мемориальные, и юбилейные картины. К примеру, фильм к 75-летию Андрея Миронова «Я блесну непрошенной слезой…», (2016, реж. К. Мурашев, автор проекта Е. Гутина) основанный на интервью с родственниками и друзьями актера, вышел в эфир 7 марта 2016 года. Авторы попытались показать Андрея Миронова как человека, сопоставляя его озорство, легкость на сцене и упорство и сосредоточенность в жизни. Фильм насыщен киноцитатами, иллюстрирующими или подтверждающими слова автора и участников фильма. К примеру, авторский текст о том, что последней работой Миронова в кино стала картина «Человек с бульвара Капуцинов» (Мосфильм, 1987, реж. А. Сурикова) сопровождается кадрами из фильма, диалогом с участием героя Миронова: «Доброе утро. – Для кого доброе, а для кого, может быть, и последнее, сэр». Подобной вставкой авторы ассоциативно и эмоционально подкрепляют закадровый текст, отсылают к ранее известному источнику, создают интертекстуальный продукт. Примеров такого рода вкраплений в данном фильме достаточно, и это во многом обуславливается профессиональной деятельностью героя, его большой фильмографией, авторам, что называется, есть из чего выбрать.

Традиционный для биографических фильмов прием использования личных записей, дневников для выстраивания повествования оказался в этом случае невозможным в силу отсутствия таких документов. Авторы оговаривают этот момент и находят выход из ситуации: словно отрывки из дневника на экране появляются (также проговариваемые за кадром) слова Андрея Миронова, произнесенные им когда-либо в интервью, фоном в это время дается его изображение.

Стоит отметить, что героями документальных фильмов «Первого канала» становятся люди публичные: актеры, певцы, режиссеры, политики и т.п. (Анна Герман, Борис Ельцин, Нонна Мордюкова, Лев Дуров и др.). Это традиционные телевизионные фильмы, созданные с участием коллег, друзей и родных известной персоны, то есть преобладает полифонический рассказ о жизни героя. При этом главные биографические факты проговариваются автором, а участники фильма насыщают фильм воспоминаниями и реальными историями, связанными с героем фильма, создавая у зрителя ощущение сопричастности к судьбе известной личности.

Телеканал «НТВ» в 2006 году выпустил документальный проект «Кремлевские жены». Это многосерийный фильм, в основу которого легли материалы одноименной книги Ларисы Васильевой. Название дает понять, документальная лента посвящена женам руководителей страны. Автор фильма охватывает временной промежуток от Надежды Крупской до Раисы Горбачевой. Фильмы рассказывают о женских судьбах, подчас трагичных, в традиционно телевизионной манере: привлекая специалистов, историков, писателей, высказывающих мнения по поводу не только судьбы, но и политической ситуации; используя архивные съемки, реконструкции, иллюстрирующие закадровый текст, отрывки из художественных фильмов; четко выстраивая драматургию; создавая эклектичный визуальный ряд.

«Советские биографии» (2009) еще один документальный биографический проект телеканала «НТВ». Героями цикла стали советские государственные деятели: Феликс Дзержинский, Владимир Ленин, Лаврентий Берия, Надежда Крупская, Иосиф Сталин и др. По словам создателей проекта[[47]](#footnote-47), официальные биографии политических личностей были упрощены, в реальности же в их жизнях переплеталась случайности, индивидуальная психология и внешние обстоятельства. Таким образом, авторы ставят перед собой задачу показать причины тех или иных поступков, обнажить характеры и создать жизнеописания советских лидеров.

В выпусках «Советских биографий» авторское повествование ведется за кадром, и дополняется комментариями историков, публицистов (без указания званий и должностей). Авторы выдвигают различные версии, к примеру, о происхождении, мотивах поступков героев и пр. В качестве приема используется обращения к статьям о политических деятелях в Большой Советской Энциклопедии: автор зачитывает отрывки и затем дает свой комментарий озвученному факту.

Визуальный ряд создается с помощью отобранной хроники, и архивных кинодокументов, постановочных кадров, стилизованных под хронику, фотографий, синхронов участников фильма, компьютерной графики. Однако «картинка» лишь дополняет звук и оказывает мощное эмоционально-ассоциативное воздействие на зрителей. Главным носителем информации является авторский текст.

Политическая тематика и схожая стилистика повествования характерна и для другого проекта «НТВ» – «Кремлёвские похороны» (2009). В центре внимания – легенды и загадки вокруг смертей советских политических деятелей. Цикл построен на материалах рассекреченных архивных документов и опирается на результаты множества экспертных заключений. Неоднократно авторы обращаются к документам, и оперируют понятием «расследование». То есть данная работа – результат исканий, анализа архивных материалов авторами. Также как и в «Советских биографиях» повествование строится на авторском тексте и высказываниях экспертов. Визуальный ряд носит иллюстративную функцию.

Ранее мы отмечали повышенное внимание телевизионщиков не только к персонам прошлого, но и историческим событиям. Ярким примером смешения этих двух категорий стал цикл документальных передач «Исторические хроники с Николаем Сванидзе»[[48]](#footnote-48), выпускавшийся на телеканале «Россия» с 2003 по 2013 год. Проект позиционировался авторами как «портрет года» и «портрет человека года» для каждой серии. Казалось бы, речь должна пойти о выдающейся личности, ее деятельности в контексте исторических событий, на деле на зрителя обрушивается масса дат, имен, фактов, которые выдает «осведомленный» ведущий, и личность «человека года» становится скорее поводом для рассуждений автора.

Так, например, в одной из последних выпущенных в эфир передач «Исторические хроники с Николаем Сванидзе. 1993 год. Борис Ельцин. Часть 1» (ВГТРК, 2013), ведущий упоминает о «барачном детстве» Ельцина и тут же переключается на разговор о том, как жили в бараках и о том, какая нищета царила в этих постройках. Затем разговор о карьере будущего президента в родном города переходит в рассуждение об экономической и социальной обстановке в стране. Подобное повествование запутывает зрителя и создает впечатление сложности и противоречивости истории, которую невозможно понять без специальных навыков. Визуализируется рассказ традиционными средствами: хроникальными кадрами, отрывками документальных фильмов, фотографиями, синхронами специалистов. «Исторические хроники» претендуют на объективное отражение событий прошлого, при этом упускают полноценную биографическую составляющую, создавая лишь штрихи к образу известной личности.

О подаче информации в «Исторических хрониках» в статье для газеты «Культура» рассуждает доктор искусствоведения В.Ф. Познин: «Поскольку сегодня модно называть всё, что отличается от традиционной формы, постмодернизмом, то и метод исторического повествования г-на Сванидзе тоже, наверное, можно отнести к постмодерну, поскольку здесь присутствуют фактически все внешние признаки этого явления: нелинейность, гипертекст, игровая стихия, броскость, театральность, фрагментарность, ирония и т.п.»[[49]](#footnote-49). Развивая мысль, В.Ф. Познин пишет о возможном негативном воздействии подобного повествования: «Казалось бы, что ужасного в том, что автор взял на вооружение такую манеру – скакать мысью (белкой) по древу истории, акцентируя внимание публики на тех сучках и веточках этого древа, которые кажутся ему интересными, занятными, либо отвечающими его личному взгляду на мир? Да, для людей со сформировавшимся мироощущением – ничего страшного в подобных экзерсисах. Но для неокрепших молодых мозгов такой способ популяризации знаний опасен тем, что приучает к фрагментарности мышления, точечности восприятия событий и фактов, неумению и нежеланию мыслить системно и исторически»[[50]](#footnote-50).

Вернемся к обзору современных биографических циклов. Как мы заметили ранее, документальные биографические фильмы транслируют не только федеральные, но и некоторые специализированные каналы. К примеру, телеканал «Время» с 2007 года выпускает программу «Человек в кадре». Каждый выпуск посвящен личности выдающегося отечественного артиста, в их числе Геогрий Вицин, Рина Зеленая, Александр Абдулов и др. Отметим, что «Человек в кадре» ближе к творческому портрету, чем к биографии, поскольку не всегда героем становится артист прошлого, встречаются и действующие актеры, а повествование фильма составляет полифонический рассказ коллег о герое, мнениях, историй из жизни. Как и многие фильмы об людях, связанных с экранным творчеством, выпуски «Человека в кадре» насыщены киноцитатами.

Также стоит отметить вниманием авторскую программу Виталия Вульфа «Мой серебряный шар», которая начала свое существование в 1994 году на телеканале «1-й канал Останкино», после транслировалась «ОРТ» («Первым каналом»), с 2003 и до окончания в 2010 год выходила на телеканале «Россия-1»[[51]](#footnote-51). Ныне программу повторяет телеканал «Время».

Со времени запуска программы ее символом являлся шар из серебра, символизирующий творческую мысль, авторы цикла «Мой серебряный шар» ставили перед собой задачу познакомить зрителей с жизнью выдающихся людей искусства. Героями программы часто становились актеры и режиссеры, а рассказ автора и ведущего Виталия Вульфа имел особенную доверительность, поскольку он был лично знаком со многими своими персонажами. Однако причастность ведущего могла быть как реальной, так и кажущейся, поскольку героев другой эпохи, например, Наталью Николаевну Пушкину Вульф не мог знать лично по объективным причинам.

Исследователи И. В. Пьянзина и Н. В. Цапюк называют данный цикл «телемемуарами»[[52]](#footnote-52), Программа построена в форме импровизационного монолога ведущего, биографии героев программы становится частью его воспоминаний. Визуальный ряд создается с помощью документальной хроники, фрагментов старых фильмов, которые передают зрителю ощущение времени, эпохи, подлинности происходящего. Также, благодаря архивным кадрам, воспоминаниям современников, дневниковым записям и письмам усиливается эмоциональное воздействие, воссоздаются образы героев, их сложные и часто трагические судьбы.

В данном параграфе мы отразили некоторые современные телевизионные документальные биографические проекты. Этот обзор подтверждает неугасающий интерес продюсеров и авторов к программам и фильмам подобного рода.

**ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1**

В первой главе данного исследования мы выявили предпосылки становления документального биографического фильма в России. Жизнеописания, литературные очерки и биографии предшествовали эпохе кинематографа, и определили смысловую составляющую аудиовизуальных биографических произведений.

Рассказ о героях прошлого на экране получил особое распространение лишь с развитием звукового кино в 1930х гг., и поначалу воплощался в художественных фильмах, выполнявших познавательную и воспитательную функцию. С середины двадцатого века активно развивается телевещание, авторы все чаще обращаются к человеку, его роли в настоящем (портреты) и прошлом (биографии).

На современном телевидении, во всем многообразии биографических фильмов, под которыми мы понимаем разновидность портретного фильма, повествующую о жизненном пути выдающейся личности в контексте эпохи, в отдельные группы мы выделяем мемориальные и юбилейные фильмы. Эти фильмы приурочены к определенным событиям – смерти или юбилею известной личности. Героями таких картин становятся современники, или люди прошлого поколения, очевидцы жизней которых еще могут поделиться своими воспоминаниями. Создавая мемориальные и юбилейные фильмы, авторы нередко отталкиваются от накопленных архивных видеозаписей с участием героя и интервью с его коллегами и родными.

Также в первой главе мы обозначили некоторые из многочисленных телевизионных документальных биографических проектов и циклов: «Гении и злодеи», «Острова», «Больше, чем любовь», «Исторические хроники с Николаем Сванидзе», «Кремлевские жены», «Мой серебряный шар» и прочие.

**Глава 2. Изобразительные и выразительные средства, используемые в биографических фильмах**

Работа над фильмом делится на несколько этапов: подготовительный (досъемочный), съемочный, монтажно-тонировочный и постпродакшн. На первом этапе автор пишет сценарий, заранее продумывая композицию и подбирая средства для создания образа героя. Здесь учитывается бюджет на создание фильма, хронометраж, концепция. Второй этап – собственно съемки. Помимо документальных съемок возможны и художественные реконструкции с участием актеров. Наличие подобных эпизодов прорабатывается на этапе написания сценария. На этапе монтажа и сведения звука могут произойти изменения в начальном сценарии, но для телевизионных проектов это скорее исключение, чем правило, поскольку, как пишет исследователь И.Н. Кемарская, «в основе телевизионного сценария лежит продуманная жесткая драматургическая конструкция, которая остается почти неизменной на протяжении всей жизни программы. И каждый выпуск форматного конвейера наполняется новым штучным содержанием»[[53]](#footnote-53). Последний этап – постпродакшн, обработка изображения на компьютере, к которой относятся цветокоррекция, полиэкран и пр. На данном этапе завершается работа над фильмом, совершаются последние доработки перед выпуском.

Для создания визуального ряда документального биографического фильма режиссер волен использовать все имеющиеся средства: документы, фото-, видеоматериалы, дневники, письма, воспоминания очевидцев, комментарии экспертов, реконструкцию событий, фрагменты старых игровых картин, анимацию. Комбинации эти элементов и создают стилистику и выразительность фильма.

**2.1. Драматургические и композиционные приемы**

Достижение цельности, внутреннего драматургического единства является одной из трудностей при создании произведения для экрана. Единство необходимо найти на стадии написания сценария, чтобы в дальнейшем не придумывать на ходу новые смыслы, а осмысленно работать с материалом. Это качество, которое в любом произведении помогает раскрыть тему и увлечь ею зрителя. Цельность произведения проявляется в таких элементах драматургии, как тема, идея и композиция.

Напомним, что драматургия – это «особый способ выбора (отбора) содержания произведения и взаиморасположения его частей, который позволяет автору активно управлять мышлением, интересом и вниманием зрителей»[[54]](#footnote-54). Драматургия биографического документального фильма в самом общем виде сводится к выявленному автором конфликту, который становится интригой для зрителя: как преодолевал человек обстоятельства и как они влияли на него.

Подготовленный зритель может «декодировать» произведение и выделить основные части развития конфликта, это экспозиция (как и про кого, условия «игры»), завязка (начало основного конфликта), перипетии (цепь событий, обостряющих конфликт), остановка (временный спад напряжения), кульминация (предельное обострение конфликта), поворот (разрешение сюжета неожиданным образом), развязка (результат). Некоторые из этих частей могут опускаться, например, экспозиция, или дублироваться: в фильме может быть несколько кульминационных моментов. То есть автор не должен неотступно следовать простейшей структуре, но всегда следует учитывать ее при выстраивании драматургии фильма.

Вернемся к неотъемлемым, составляющим целостность, компонентам фильма: теме, идее и композиции[[55]](#footnote-55). Тема – это предмет изложения, а также постановка проблемы, предопределяющая отбор материала и характер повествования. Автор может сам конструировать материал так, чтобы противоречие стало очевидным, либо в теме может быть изначально заложен конфликт. Для биографических фильмов характерно использование драматургии самой жизни героя, но встречаются примеры намеренного усиления драматизации. Об этом речь пойдет позже.

Идея – это основная мысль произведения, с помощью которой автор выражает свою позицию. Идея целиком зависит от автора, от строя его мыслей, его эрудиции, моральных норм, психического склада, вкусов, склонностей и других индивидуальных качеств личности.

Композиция (лат. сompositio - составление, соединение) – это принцип организации материала, соотношение отдельных его частей (компонентов), образующих единое целое. С. Эйзенштейн считал, что композиция – это построение, которое служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же относиться к этому содержанию.

Авторы документальных биографических фильмов используют различные композиционные приемы при создании своих работ, поскольку биографическое повествование «родился-учился-женился-умер» однообразно, предсказуемо и не несет дополнительной драматизации. В некоторых картинах в начало выносится ключевое, переломное событие жизни героя или же действие начинается с факта смерти. Это делается для того, чтобы удержать внимание зрителя, чтобы он не переключился на другой канал на первых же секундах, решив, что сейчас будет скучная лекция с перечислением дат, имен и фактов.

Так, мы понимаем, что традиционная линейная структура письменной биографии в фильме может изменяться. К слову, напомним, что линейность подразумевает последовательное течение времени из прошлого через настоящее в будущее, и история разворачивается от начала, через середину к концу.

Существуют различные типы композиции, которые выделяют на основе взаимоотношений сюжета и фабулы. Разными теоретиками и практиками эти понятия трактуются неодинаково, однако, наибольшее число сторонников у определения, предложенного драматургом Л. Дмитриевым: «Фабула – логика и последовательность драматических коллизий, в которых оказались герои, сюжет – это уже авторская интерпретация этих событий, рассказ автора о них в той последовательности, которую он сочтет для себя наилучшей»[[56]](#footnote-56).

Так вот, исходя из соотношения сюжета и фабулы, для биографических телепроектов характерны линейная, инверсивная, кольцевая композиция.

В случае с линейной структурой фабула совпадает с сюжетом. Примером такой композиции может служить фильм «Больше, чем любовь. Тургенев и Виардо»[[57]](#footnote-57) (2002, реж. В. Васильев). Фильм начинается с представления героини фильма: «Полина Виардо – дочь выдающихся артистов, Гарсия и Сичес, чья слава гремела и в Европе, и по другую сторону Атлантики. В четыре года она получает первые уроки: отец, яркий тенор, учит ее…». Далее рассказывается история ее знакомства и взаимоотношений с И.С. Тургеневым, который любил ее, несмотря на то, что она была замужней женщиной. В финале говорится о смерти мужа Виардо, о том, как умирал писатель и о том, что после этого Полина «проживет еще более двадцати лет. Она будет работать до конца своих дней, и прославится уже как талантливый педагог».

Таким образом, в этом фильме воспроизводится последовательность жизненных коллизий, автор не создает дополнительных элементов драматизации, а следует драматургии жизни в отличие от следующего типа композиции – нелинейной или инверсивной.

Инверсивная композиция предполагает расхождение сюжета и фабулы, меняется порядок событий. В биографических телефильмах инверсивная композиция – частое явление. Авторы используют принцип тизера, вынося в начало фильма поздний элемент истории, чаще всего кульминацию или точку «все пропало». Потом повествование вновь возвращаемся к этой точке, но важно начать именно с наиболее драматичной ситуации, некой захватывающей сцены, потому что внимание телезрителя должно быть захвачено с первых секунд. Рассмотрим подобный тип композиции на примере фильма Елены Якович «Василий Гроссман. Я понял, что умер»[[58]](#footnote-58) (Россия, 2014).

Данный фильм рассказывает о жизни и творчестве писателя Василия Гроссмана с помощью архивных фотографий, хроники, рукописей и съемок интерьера его кабинета, документов, цитат произведений, а также воспоминаний родных и друзей. Фильм начинается с демонстрации документов: «Это особая папка Василия Гроссмана, начатая в декабре 60-го и оконченная в июле 62-го, когда Гроссман был уже смертельно болен. Он умрет в 64-м». Интонация голоса за кадром дает понять, что автор берет на себя роль хорошо осведомленного человека, и это подтверждается кадрами с ранее закрытыми (засекреченными) документами. «11 февраля 1961 года комитет госбезопасности считает целесообразным провести обыск в квартире Гроссмана и все экземпляры и черновые материалы романа «Жизнь и судьба» изъять и взять на хранение в архив КГБ,» – данный факт становится отправной точной фильма. Далее автор воспроизводит события дня ареста посредством чередования воспоминаний Елены Губер-Кожичиной, внучки писателя, его невестки, Ирины Новиковой, дочери Екатерины Коротковой-Гроссман и приемного сына Федора Губера.

На девятой минуте происходит смена музыкальной подложки и начинается последовательный рассказ биографии Василия Гроссмана: о его детстве, службе в армии, литературной деятельности, матери, личной жизни, сложностях в отношениях с властью, спрятанных рукописях, болезни и смерти. В качестве послесловия в фильм включены уникальные кадры возвращения арестованной рукописи, долгие годы хранившейся в «Особой папке» под грифом «Совершенно секретно». Теперь «освобожденная» рукопись хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства вместе с другим наследием Гроссмана.

Можно сказать, что в данном фильме наблюдается смешение композиций, инверсионной и кольцевой (о ней мы говорим далее), поскольку автор выносит драматичный момент жизни Гроссмана – решение об аресте рукописи – в начало фильма, и в то же время заканчивает фильм речью о рассекречивании изъятых у писателя документов.

Кольцевая композиция обнаруживается в фильмах, действие которых заканчивается там, где оно начиналось. В качестве примера назовем фильм из цикла ГТРК «Культура» «Больше, чем любовь. Пьер Абеляр и Элоиза Фульбер». Авторское название фильма: «Память плоти»[[59]](#footnote-59) (реж. Александр Столяров, 2013).

Фильм начинается с кадров. на которых актеры, изображающие главных героев, стоят безмолвно на черном фоне в студии, а за кадром в это время звучат отрывки из писем Э.Фульбер и П. Абеляра: «Скажите мне, если можете, почему, после того, как мы приняли постриг, о чем решение было принято вами единолично, я была покинута. – Я был брошен в клетку гонений … я скитаюсь по земле, как бродяга». Далее, после титров, возникают кадры студийной съемки: зритель видит подготовку актера, операторов и пр. – идет репетиция. В финале появляются схожие кадры, только обозначающие завершение съемок. Автор намеренно включает рабочие съемки, делая из этого прием, который дает понять зрителю, что Элоиза и Абеляр в кадре – это художественное воплощение их образов.

Интересно, что в этом фильме закольцовывается как визуальный ряд, так и звуковой. В начале картины зрителю представляется закадровый текст: «Пишем звук. Репетиция. Франция…Ноябрьской ночью, 1142 года четверо неизвестных раскопали свежую могилу на кладбище Сен-Марсель де Шелон». Далее, переход на речь Элоизы, которой вторит Абеляр: «И если век спустя чета младая. – Чета младая. – К могиле нашей прибредет гуляя. – К могиле прибредет гуляя. – Пускай они, склонив главы на грудь. – Пускай они, склонив главы на грудь. – У родников присядут отдохнуть. – У родников присядут. – И скажут, камень обозрев надгробный. – Камень обозрев надгробный. – Храни нас, Боже. – Храни нас, Бог. – От любви подобной». После титров, называющих режиссера, продолжается «репетиция», и лишь на четвертой минуте начинается основной рассказ: «Ноябрьской ночью, 1142 года четверо неизвестных раскопали свежую могилу на кладбище Сен-Марсель-де-Шелон и подняли гроб...». На 37-й минуте фильма (при общем хронометраже 39 мин.) автор возвращается к этому же факту, и в самом финале оставляет слова «И если век спустя…». Таким образом, создается звуковая и визуальная симметрия начала и финала, что характерно для кольцевого типа композиции.

Еще один пример фильма с кольцевой композицией – работа Максима Гуреева «Silentium. Судьба Великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой»[[60]](#footnote-60) (Россия, 2000). Фильм посвящен судьбе и трагической гибели Великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой, причисленной к лику святых. В апреле 1918 года Елизавета Федоровна была арестована и 18 июля 1918 года брошена в шахту старого рудника в Алапаевске вместе с инокиней Варварой, Великими князьями Сергеем Михайловичем, Иоанном, Константином и Игорем Романовыми, князем Владимиром Палеем и др. Этот факт, озвученный автором за кадром, и документальные съемки в городе Алапаевске и было решено автором повторить в начале и конце фильма, на 48-й минуте (при общем хронометраже 52 мин.). Используя рефрен, автор не меняет слова, по все видимости, из официального документа: «11 октября 1918 года из шахты Нижняя Селимская Верхне-Синечихинского железно-угольного завода, находившегося в 12 верстах от заштатного города Алапаевска Верхотурского уезда Пермской губернии, с глубины 28 сажен было извлечено восемь трупов. Согласно показаниям судмедэкспертов трупы находились здесь не погребенными более трех месяцев», и использует идентичные кадры железной дороги и разрушенного здания – документальные съемки места трагедии.

Организация материала реализуются авторами биографических телефильмов в различных композиционных вариантах. Как мы уже отмечали, авторы могут использовать в одном фильме комбинации композиционных приемов. Особенно часто встречается сочетание нелинейной и кольцевой композиции, когда акцент на каком-либо эпизоде усиливается при использовании его в начале и конце фильма.

Помимо композиционного решения, один из важнейших вопросов при разработке драматургии биографического фильма – это выбор повествовательной стратегии, способа представления героя. Рассуждая о принципах построения портрета, С.А. Муратов пишет, что для создателей кинопортрата открывается три возможности: «автор, повествующий о герое (в досинхронном кинематографе такая возможность была единственной), рассказ от лица героя (фильм-монолог) и, наконец, групповой рассказ о герое других участников ленты (принцип коллективного повествования)»[[61]](#footnote-61). Все эти возможности представления героя вступают между собой в различные сочетания, но существуют и «чистые» варианты.

Фактически, мы можем говорить о монофоническом повествовании (от лица автора или героя) и полифоническом (к примеру, в мемориальном фильме – это современники героя, и автор, в ином случае – реплики нескольких «осведомленных» персон).

Особенность полифонического повествования в том, что создается многомерное представление героя, и представленный спектр мнений, может создавать противоречивый образ. Для биографических фильмов о личностях далекого прошлого характерно привлечение специалистов (историков, биографов и пр.) для усиления эффекта достоверности (знающий человек расскажет больше, чем автор). Киновед Сергей Муратов писал: «Личная дистанция... Все чаше документалисты стремятся установить ее с помощью «соучастников» – людей, которые знают героя... Различные свидетельства и суждения придают экранному портрету глубину и объемность»[[62]](#footnote-62). А для современного телезрителя, привыкшего к изобилию различного рода ток-шоу и других «разговорных» передач, такой способ передачи информации стал вполне комфортным. Однако, на наш взгляд, помимо наличия положительных сторон «коллективное повествование» может скрывать отсутствие визуального материала или же недоработки автора: при отсутствии целостного текста ограничивающимся лишь написанием «связок» между синхронами.

На современном экране принцип коллективного повествования распространенное явление, и мы рассмотрим, как он реализуется в фильме «Владимир Красное Солнышко»[[63]](#footnote-63) (2014, реж. А.Гарянин). Данный фильм, посвященный личности древнерусского князя Владимира, крестителя Руси, транслировался в эфире телеканала «Россия-1». В фильме принимали участие несколько «экспертов», сведущих людей: историк Евгений Пчелов, зав.кафедры вспомогательных и специфических дисциплин историко-архивного института РАН, Алексей Осипов, профессор Московской православной духовной академии, художник Владимир Щербинин, профессор Алексей Светозарский, , заведующий кафедры церковной истории Московской православной духовной академии, Протоиерей Алексей Ушинский, Настоятель Храма Святой Троицы в Хохлах, Протоиерей Николай Соколов, Настоятель Храма святителя Николая в Толмачах. Доля авторского повествования невелика, закадровый текст связывает высказывания участников фильма и как бы направляет повествовательную линию. Автор грамотно выстраивает монтаж, так, что необходимость в авторских переходах отпадает, получается логичный, но искусственно созданный рассказ, например, когда речь идет о княгине Ольге, бабке Владимира: « – Он воспитывался в доме княгини Ольги. – Ольга была человеком недюжинных способностей и умственных, это видно по «Повести временных лет», о ней говорится, как правителе, таком, что позавидуют многие мужчины. – И она совершает важный шаг. Она едет в Константинополь … и принимает крещение». Таким образом, высказывания трех человек монтируются в стройный рассказ о княгине Ольге. При подобном построении повествования требуется тщательная проработка вопросов участниками фильма и внимательный отбор материала на монтаже.

Стоит отметить, что существуют каноны съемок интервью с участниками документального телевизионного фильма: героя снимают сидя, обязательно выстраивается свет и либо работают две камеры (крупный план и средний), либо камера движется по дорожке вправо-влево (для создания динамики).

В данном фильме прием коллективного повествования оправдан, поскольку визуального материала, связанного с жизнью древнерусского князя практически нет, а качество съемок не позволяет говорить о халатности авторов в проработке темы.

Другой тип повествования – монофонический, состоящий исключительно из слов автора в биографических фильмах имеет место, но, используя этот прием, стоит иметь в виду, что в таком фильме будет сразу же читаться авторское отношение к герою. Также не будет частой смены «говорящих голов», поэтому внимание зрителя привлекается драматургическими приемами, которые мы рассмотрим на примере фильма «Жар-Птица Ивана Билибина»[[64]](#footnote-64) (2006, реж. А. Шувиков). Картина посвящена судьбе уникального художника Ивана Билибина и его любви к русскому народному творчеству, которое стало его главным источником вдохновения в работе.

Повествование в фильме строится на монологе, с вкраплениями цитат из писем и воспоминаний. Режиссер мог бы использовать прием коллективного повествования, учитывая наличие небогатого иллюстративного материала, связанного с жизнью героя. Однако он исключает многоголосье, тем самым создавая ощущение, что автор – это баюн, который рассказывает историю, собравшимся вокруг него слушателям. Текст читает Ольга Матушкина, словно сказочница, она точно передает эмоции с помощью интонации, заставляя зрителей сопереживать с еще большим вниманием.

Избрав лейтмотивом фильма облик Жар-Птицы (в название фильма также вынесено имя этого волшебного существа), режиссер трижды обращается к иллюстрации Билибина к сказке «Иван Царевич, Жар-Птица и Серый Волк», создавая образ Жар-Птицы, как нечто сулящее счастье, в том числе и самому художнику.

Также трижды в фильме возникают кадры, на которых передается ощущения того как ощущает себя художник во время иммиграции во Франции в 1935году. Этот момент становится отправной точкой для так называемых «флэшбэков» (от англ. flash — вспышка, озарение; back — назад), возвращениям с событиям, предшествующим 1935 году. Первый раз зрителям обрисовывают ситуацию, в которой находится Билибин: имевший славу в России, он вынужден заниматься во Франции не приносящим удовольствие занятием. Резким отказом ответив на предложение издателя о смене фамилии на французскую, Билибин запирается в мастерской и как бы переносится к событиям 1919 года. Здесь зрителям раскрывается причина открывшегося таланта художника-портретиста, продажи работы и отъезда из страны. Этой причиной была не бушевавшая гражданская война, а безответная любовь к Людмиле Чирковой. Вместе они некоторое время работали в Египте, но Людмила так не смогла принять чувства Билибина, и уехала в Европу. Тогда художника спасает его ученица из Петербурга, не утратившая нежные чувства к нему, к тому времени оставшаяся одна с ребенком на руках. Они становятся семьей Билибина и вместе оказываются во Франции.

Второй раз появляются кадры улиц Парижа, фотография Билибина в мастерской. Повествование продолжается рассказом о работе художника над оформлением русских театральных постановок за рубежом. Его костюмы и декорации к «Князю Игорю», «Сказке о царе Салтане», «Царской невесте» и «Борису Годунову», «Жар-Птице» впечатляли зрителей и имели грандиозный успех. После этого эпизода о жизни Билибина в иммиграции зрители переносятся на 30 лет назад, когда тот был еще студентом, и когда понял, что именно народная сказка – это его ключ к творчеству и вдохновению. Став художником-фольклористом он собирает произведения народного искусства, создает иллюстрации к сказкам и делает зарисовки церквей в северных глубинках России.

Третий раз мастерская Билибина в Париже 1935 года появляется с описанием нового эпизода, заказом украсить советское посольство. Тогда в жизни художника возник полпред Потемкин, предложивший вернуться на родину. В 1936 году Билибин с семьей возвращается в Петербург, и остается там до конца жизни.

Основным материалом для видеоряда режиссер выбрал работы Билибина, его рисунки, опубликованные иллюстрации, зарисовки, наброски. Это можно принять за однообразие, но думается, что цель авторов была в том, чтобы с помощью этих иллюстраций передать значение рисунка для героя фильма, передать ощущение «кровной связи с бытом предков» и то, насколько сильно Иван Билибин ценил красоту народного творчества и быта.

Также помимо иконографии, фото и видеохроники режиссер включил натурные съемки в историко-архитектурном и этнографическом музее «Кижи», Российском этногафическом музее Санкт-Петербурга. Это позволило показать те явления и предметы народного творчества, которые вдохновляли Ивана Билибина: деревянные церкви, избы, колокольни, народные костюмы, тканые полотна, вышитые полотенца и многое другое.

Таким образом, в данном фильме присутствует только один голос – голос автора, который душевно и с нежностью относится к своему герою. Для поддержания зрительского внимания сделан выбор в пользу нелинейной композиции, а также используется художественный прием «флэшбэк».

Другой вариант монофонического повествования – рассказ от лица героя или рассказ, построенный на видео- и аудиозаписях героя. Реализация подобного варианта становится все проще, так как все больше времени проходит с момента освоения техники для фиксации реальности. В случае, когда герой жил до эпохи радио и кино, возможно построение монолога на основании писем, воспоминаний и работ выдающейся личности в исполнении актера.

В качестве примера фильма-монолога рассмотрим серию из цикла «Острова», посвященную поэтессе Марине Цветаевой. Сценарий фильма «Острова. Марина Цветаева. Последний дневник»[[65]](#footnote-65) (2012, реж. А. Судиловский) основан на дневниковых записях, письмах и стихах М. Цветаевой. Центральным материалом для авторов стала рабочая тетрадь, которую поэтесса возобновила в 1940-м году и вела до отъезда в эвакуацию. Мысли о прошлом и горькие раздумья о настоящем Марины Цветаевой читает Евгения Добровольская. Отрывки из дневника отмечены титрами с датами.

Автор использует нелинейную композицию, к примеру, записи 48-летней Марины Цветаевой сменяются воспоминаниями о детстве и юности, скитания в Москве – впечатлениями от встречи с будущим мужем и т.д. Этот эмоциональный маятник держит зрителя в постоянном напряжении.

Лейтмотивом становится надломленная судьба великой поэтессы: «Всё меня вытолкнуло в Россию, в которую я ехать не могу. Там я не нужна, здесь я невозможна. Я с моим бесстрашием, я не умеющая не ответить и не могущая подписать приветственный адрес великому Сталину, ибо не я его назвала великим». Отец Марины Цветаевой, Иван Владимирович, построил Музей изящных искусств, три цветаевские библиотеки подарены Румянцевскому музею, а августе 1940 года оказалось, что Москва не вмещает Цветаеву: «Мы Москву задарили, а она меня вышвыривает, извергает. И кто она такая, чтобы передо мной гордиться?», «Мне некого винить и себя не виню, потому что это была моя судьба. Только, чем кончится?».

Стихотворения появляются там, где они подтверждают события жизни или ассоциативно с ними связаны. Например, в конце фильма среди слов о безысходности, мыслей о смерти звучат следующие строки:

«Пора снимать янтарь,

Пора менять словарь,

Пора гасить фонарь

Наддверный».

Зрителю не говорится, что Марина Цветаева покончила жизнь самоубийством, но дается понять, что финал трагичен.

Авторский текст в фильме выполнят функцию связки, с помощью которой выстраивается логика повествования. Для видеоряда фильма, хронометраж которого составляет 39 минут, используются многочисленные фотографии, хроникальные кадры эпохи, документальные съемки, то есть имеющийся документальный материал.

Отметим, что наиболее популярным способом построения документального биографического фильма для современного телеэкрана является прием коллективного повествования и использование нелинейной композиции. По мнению сценариста, редактора, киноведа, Всеволода Коршунова,главная особенность драматургии такого рода фильмов - это «отказ от пересказа биографии: родился, женился, изобрел и так далее. Из всего многообразия событий автор выстраивает судьбу героя, то есть некий остро очерченный рисунок жизни. Судьба — трагическая, сломанная, выпрямившаяся и т.д. — именно это и интересно. Рассказывая о судьбе, вовсе не обязательно «плясать от печки», рассказывать все от и до. Можно локализовать историю — рассказать только об одной части жизни (все знают, что он великий композитор, а он еще и великий химик), об одном клубке взаимоотношений, об одном периоде, хоть о последних трех днях»[[66]](#footnote-66).

Выстраивание драматургии и композиции фильма – это всегда выбор автора. Для принятия решения режиссер Л.И.Шахт считает одним из важнейших факторов «живое слово» героя: «Когда ты знакомишься с материалом, тебя интересуют события, схема, путь событий. Надо понимать, на каком материале вы будете отображать жизнь героя. Очень важно интервью с героем, его живое слово. Его личные воспоминания, дневники, письма. Это первооснова того, что герой говорит сам. Хорошо экспертов собирать, но может быть и фильм-монолог. И строится только исключительно на личных словах автора. Это могут быть не только дневники, но и цитаты из каких-то произведений, которые касаются этого периода»[[67]](#footnote-67).

Отметим, что в фильмах о людях, чьи профессии связаны с кино, театром, наиболее частым приемом становится киноцитирование. Еще Д. Лейда, в своем труде о «монтажном кино» писал: «Стоит подумать и о возможностях богатого в этом плане фонда игровых картин. Не стоит ли обратить внимание, что и в них кое-что документировано – скажем, актерская игра, режиссура»[[68]](#footnote-68) Это высказывание объясняет тот факт, что фрагменты, которые вмонтируются в биографический фильм так или иначе отражает героя, дают представление о его творческой деятельности. Готовый визуальный ряд, уже известный зрителю, особенно «удобен» для авторов, киноцитаты могут создавать необходимый настрой, передавать атмосферу времени. В некоторых случаях, вписанные в контекст рассказываемой истории киноцитаты, не связаны с героем, но подтверждают документальные факты или усиливают эмоциональное воздействие на зрителя, то есть используются как художественное средство.

А.А. Пронин, изучая киноцитаты, как часть нарратива биографического фильма-портрета[[69]](#footnote-69), выделяет три варианта использования киноцитаты: когда фрагмент иллюстрирует слова нарратора, когда речь или действие в фрагмента продолжает или уточняет мысль нарратора, и когда цитата взаимодействует с речью нарратора как акцентирующая реплика. При этом А. Пронин не отрицает возможности иных форм цитирования.

Для понимания роли киноцитат в биографическом документальном фильме обратимся к конкретным примерам, одному из показательных фильмов, выпущенному в эфире телеканала «Культура»: «Мария Миронова. Да, я царица!»[[70]](#footnote-70) (2011, автор сценария и реж. С. Босенко). Эта картина посвящена личности актрисы Марии Мироновой, талантливой и сильной женщины, пережившей смерть мужа, партнера по сцене Александра Менакера и сына, знаменитого актера, Андрея Миронова. Друзья и близкие, запомнившие Марию Миронову как женщину прямолинейную и искренне болевшую за свое дело, рассказывают о ней и об испытаниях, выпавших на ее долю. В полифонический рассказ вплетаются кадры из фильмов, спектаклей с участием М.Мироновой, а также авторским голосом (за кадром) воспроизводятся отрывки дневников, воспоминаний актрисы.

В этом фильме раскрывается характер героини, история ее жизни, очерчивается время, эпоха, когда она творила. Работа насыщена киноцитатами, около четверти общего времени (хронометраж фильма – 39 минут) – заполняет «чужой» материал. Это и короткие вставки длительностью 5-7 секунд, и отрывки, в которых заключены важные смысловые фразы по 15-30 секунд. В фильме присутствуют цитаты, на которые частично накладываются на комментарии участников фильма и закадровый текст. В основном автор указывает источник цитирования, название и автора произведения, а также прописывает в финальных титрах все используемые фильмы и спектакли.

Наиболее распространенная функция киноцитирования – это иллюстрация. В фильме «Мария Миронова. Да, я царица!» подобные вставки встречаются и в начале, когда после фразы об «эпохе быстрых карьер» появляется отрывок из картины В. Виноградова «Я возвращаю ваш портрет» (1983), в котором Мария Миронова рассуждает об эстраде прошлого, когда артист отдавал все силы в каждом выступлении, а не стремился за количеством концертов: «Артист настоящий, он должен все выдать на первом концерте, а на второй его уже должно не оставаться». Рассказывая об отношениях М.Мироновой с мужем, театральный критик Борис Поюровский вспоминает высказывание А. Менакера о том, что «дружба – понятие круглосуточное», после чего автор ставит отрывок из фильма «Мы с вами где-то встречались» (1954, реж. Н. Досталь, А. Тутышкин): «Геннадий Владимирович? – Да. – Здравствуйте, Геннадий Владимирович! – Здравствуйте. – Вы меня не узнаете? Я Вероника Платонна. – Да. - Мы с вами встречались у Черновых, когда они праздновали получение жилплощади. <…> Вы меня не можете не помнить!». Во второй части фильма рассказ о смерти сына и о том, как переживала известие М.Миронова сопровождается кадрами из фильма с участием А Миронова «Достояние республики» (1971, реж. В. Бычков), где его героя, Шиловского (Маркиза), убивают. Это лишь некоторые примеры цитат-иллюстраций в рассматриваемой картине.

Другой вариант цитирования – продолжение высказывание автора или участника фильма. Фраза, взятая из другого текста, приобретает новый смысл, ассимилируется в контекст авторского сценария. Например, история о том, как Мария Владимировна боролась за жизнь мужа, ухаживала за ним, и как А. Менакер на их последнем совместном праздновании Нового года высказал ей свою благодарность за все сделанное, продолжается отрывком из спектакля «Уходил старик от старухи (реж. И. Райхельгауз)»: «Добрая ты моя, добрая. – И ты тоже добрый, Мить. – Хорошего, очень много хорошего от тебя помню. – И я тоже помню. <…> Ты знаешь, Митя, я подумала, что я все-таки мало благодарила тебя. Надо было бы больше, но ты знаешь, Митя, ты мне поверь, я очень благодарна тебе. За все: за жизнь, за внимание!». Рассказ второй жены А. Миронова, Ларисы Голубкиной «Когда первый раз мне Андрюша сделал предложение, я отказалась» продолжается отрывком из фильма «Назначение» (1980, реж. С. Колосов), в котором Мария и Андрей Мироновы играют мать и сына: «– Дело в том, что я женюсь. – Как женишься? На ком? – Если никто не возражает, я женюсь на ней». Цитата прерывается наплывом на фото Л. Голубкиной в молодости, и продолжается: «– Это шутка? Тогда это не очень удачная шутка». Далее автор возвращается к кадрам с Л. Голубкиной: «Она за всем следила, чтобы все было правильно…» и т.д. Отметим, что в этом случае включения «чужого» текста автор как бы переносит действие в цитируемом фрагменте на реальные события жизни героини.

Третий вариант цитирования, который отмечает А. Пронин, - акцентирующая реплика. Это короткие вставки, создающие точечный акцент, как правило, иронический. Например, за фразой о начале карьеры, 17-летней М.Мироновой, с легкостью справлявшейся с комедийными амплуа, следует цитата: «Мною выстреливали из пушки, поверьте, это была целая сенсация», после чего продолжается рассказ о начале карьеры актрисы уже из уст участников фильма. Другой пример, когда воспоминания героини о встрече с мужем, Александром Менакером, зачитываемые автором за кадром, продолжает вставка из их совместного спектакля: «Не садись на диван, обивка новая, забыл?! – Ох, уж ты с этим диваном…». После этой цитаты идет реплика об их взаимоотношениях, творческих и человеческих, о взаимопонимании. И в одном, и в другом случае очевидна ирония, автор добродушно подшучивает над качествами героини, самобытной, и безусловно, властной женщины.

Драматургия документального биографического фильма включает в себя композиционное решение, которое обуславливается его темой и идеей и представляет собой соединение отобранных фактов и событий, раскрывающих позицию автора. Используя различные композиционные приемы, режиссер имеет возможность воплотить замысел так, чтобы это было интересно зрителю, и в то же время не ущемить целостности произведения.

**2.2. Способы воссоздания реалий прошлого**

В первой главе мы рассуждали о том, что документальным биографическим фильмам предшествовали игровые ленты о героях прошлого. Так называемые байопики (англ. biografical picture - биографическая картина) создаются и сегодня. Они представляют собой художественные игровые картины, основанные на биографии реального человека. Сюжетная линия подобных фильмов может расходиться с фактами. Так, например, в фильме «Битва за Севастополь» (Россия, Украина, 2015) режиссера Сергея Мокрицкого судьба женщины-снайпера Людмилы Павличенко превратилась в экранную мелодраму на фоне войны. Авторы опустили тот факт, что в 1932 году Людмила Павличенко вышла замуж и родила сына (по фильму сын родился после войны), также искажаются на экране отношения с родителями героини. В таких случаях возникает опасность обмануть незнающего зрителя, принимающего действия фильма за «чистую монету».

Близки к байопикам, на наш взгляд, и докудрамы, занимающие место на границе жанров, поскольку документальная основа исполнена в виде художественной реконструкции. В данной работе мы не уделяем особого внимания таким фильмам, однако картины, в которых игровые моменты присутствуют наравне с документальным материалом, входят в сферу нашего интереса, тем более что примеров подобных картин сегодня предостаточно.

Анализируя возникновение и развитие докудрамы, К.А. Шергова пишет: «Условие одно – правда. Не надо пытаться обмануть зрителя, выдать придуманное, инсценированное – за документальное. Документальность должна присутствовать в фильме как доминирующий элемент, причем элемент содержательный, а не формальный»[[71]](#footnote-71).

Показательным для российской биографической докудрамы стал фильм об академике Льве Ландау «Мой муж – гений» (Россия, 2008, реж. Т. Архипцова). Картина вызвала в обществе споры и дискуссии об искажении образа героя. Хотя авторы включают подлинную видеозапись Ландау и его сына, большая часть фильма состоит из игровых сцен, построенных на субъективном отношении вдовы Ландау к произошедшему в их жизни. Это привело к одностороннему взгляду на личность ученого. Авторы признаются, что в фильме намеренно искажены фамилии некоторых людей, имевших реальных прототипов, и есть выдуманные эпизоды, которые могли бы, при указании действительной фамилии, скомпрометировать личность человека (например, Лифшиц в картине назван Липкиным).

Иначе построена документальная драма «Я – Вольф Мессинг» (Россия, 2009, реж. Н. Викторов). В ее основе – хроникальные кадры, синхронны и реконструкции. Биографическая тема в докудраме активно используется, поскольку является несложной в плане написания сценария.

К специфике отечественной докудрамы К.А. Шергова относит склонность к «желтизне», необъективность и намеренную драматизацию, недостаточно ответственное отношение к фактам и тенденцию к вульгаризации с целью приблизить героя к простому народу.

Автор документальной биографической картины стремится создать объемный образ героя: показать его внешность, голос, характер, обстановку, в которой он существовал, людей, которые влияли на его судьбу и пр. Для этого необходим визуальный ряд, который облегчил бы зрительское восприятие, и в то же время, был эстетичен.

Важнейшими элементами для воссоздания прошлого являются реальные документы и иконография: изображения героя (портреты, фотохроника), дневники, воспоминания, письма, рисунки, записи или иные материалы, отражающие профессиональную деятельность, - то есть все то, что позволяет иллюстрировать сценарий. Еще одним приемом создания документальности является съемка музеев, домов, городов, имеющих связь с личностью прошлого.

Приведем пример авторского решения воссоздания эпохи из практики режиссера Л.И. Шахт. Фильм о Коломне «Путешествие в Коломну» (1986) затрагивает период жизни А. С. Пушкина в этом месте, и режиссер в интервью автору данного исследования подробно описывает, как искались пути создания эпохи и образа А. Пушкина: «Места героя биографии, и что здесь происходило, надо изображение найти. В этом плане музей-квартира – это роскошь, там есть быт, какая-то атмосфера. Там можно найти какие-то рукописи, документы, фолианты, образ жизни, кабинет. Там есть то, что позволяет делать какой-то эпизод. А если этого нет? Что остается? Дома, набережная, где он ходил. Но еще, смотрим, что он пишет в это время. Как он обыгрывает место. Что видит»[[72]](#footnote-72). Так у режиссера появилась идея сделать иллюстрацию отрывка шуточной поэмы А. С. Пушкина «Домик в Коломне» (1830). В фильм вошли кадры, снятые в соборе и эпизод «кухарка бреется». По сюжету гусар переодевается в женское платье, чтобы познакомиться с девушкой, нанимается в дом ее матери кухаркой, и за бритьем его застает хозяйка, вдова. В поиске способа отражения сюжета, авторы фильма пришли к интересному решению: «Художник пошел гениальным ходом. Впервые мы такое использовали, до этого никогда такой смелости не было в нашем кино, мы вывернули интерьер в экстерьер, интерьер в натуру. <…> Мы берем деревянный дом, действие происходит на фоне дома. Строим подиум на улице (снимали ночью, когда не было машин). Зеркало, столик старинный – все это брали на Ленфильме. Все это на улице. Немое кино. Но это иллюстрация»[[73]](#footnote-73).

Восстановление факта возможно не только при помощи инсценировок, но и с помощью документальных материалов, примет времени, намеки на определенный период жизни героя. Например, про создание эпизода о первой квартире А.С. Пушкина в Коломне на набережной реки Фонтанки Л. И. Шахт говорит так: «Еще эпизод в доме на Фонтанке. Там нет музея, это на тот момент коммунальные квартиры, и мы находим соседнюю пустую квартиру, также выходящую окнами на Фонтанку, воссоздаем интерьер там. Мы делаем несколько гравюр, стены, столик у окна. Я знаю, что это время предшествует отъезду в ссылку за оду «Вольность». На фоне окна в пепельнице мы сжигаем рукопись, а за огнем – портрет Жуковского с надписью «Победителю ученику от побежденного учителя». То есть он подарил, когда «Руслан и Людмила» уже была написана. Три детали. И когда мы делаем комнату, мы снимаем рукопись и уходим в окно, на воды Фонтанки. Вода, город в полумраке. И вода дает переход»[[74]](#footnote-74). Отметим, что при включении в работу подобных деталей автор рассчитывает на подготовленного зрителя, который сможет их декодировать.

Как подтверждает пример из практики создания документального фильма, наполнение визуального ряда возможно не только с помощью документальных материалов, но и с помощью метода художественной реконструкции. Воссоздание костюмов, интерьера, предметов быта и пр. в постановочных кадрах при умелой работе актеров и режиссера дает возможность передать атмосферу эпохи, о которой ведется речь в фильме.

Существует несколько основных причин использования реконструкции в документальных биографических фильмах. Одна из главных – отсутствие хроникальных кадров событий далекого прошлого, в силу того, что кинематографа еще не было. Другая причина связана с утратой нужных съемок, либо важное событие не было запечатлено, но сохранились точные данные, его подтверждающие. Также авторы прибегают к реконструкции, когда видеоряд уже исчерпан, использован в более ранних фильмах, и тогда требуется новое визуальное представление информации. Еще одной из причин использования инсценировок можно назвать заданность результата. Об этом, ссылаясь на телекритика А. Деревицкого, пишет Сергей Муратов: «Вместо исследования реальности он (автор) подгоняет ее под избитую, но “верную” схему. Шаблон мышления порождает шаблон приемов»[[75]](#footnote-75).

Восстанавливая события в постановочной сцене, автор документального биографического фильма опирается на библиографические источники (личные дневники, переписка, воспоминания современников, официальные документы и пр.), фотографии, полотна живописи, гравюры, рисунки, то есть любые материалы, помогающие наиболее точно воссоздать место и время.

В ситуации, когда информация о герое неполная, утраченная или не сохранившаяся, возникает проблема моральных и этических методов реконструкции. Ее затрагивает в своей статье исследователь Ольга Сарина[[76]](#footnote-76). Изложение произошедших событий всегда субъективно, поскольку представляется с точки зрения автора, реконструкция ставит перед создателем фильма вопрос о документальной достоверности и авторскими домыслами. Особенно остро он звучит в эпизодах с изображением эмоциональных переживаний, размышлений, нравственного выбора и пр. В этом случае воспроизведение реальности условно и предполагает активизацию зрительского воображения. Опасность в том, что часто автор не оговаривает инсценировки, и каждый факт воспринимается как достоверный.

Реконструкции в биографических фильмах встречаются нередко, при этом процентное соотношение их использования разнится, как, например, в фильме Л. Парфенова «Зворыкин-Муромец» (Россия, 2010) это несколько сцен, а картина «Птица-Гоголь» (Россия, 2009) того же автора практически на 90% состоит из актерской игры.

Анализируя способы воспроизведения прошлого на современном телеэкране, исследователь Э. В. Гмызина относит работы Леонида Парфенова к группе «прошлое как развлечение (аттракцион)»[[77]](#footnote-77), поскольку его проекты ориентированы на новые формы визуализации, а история предстает в качестве особого рода развлечения. Подобного рода фильмы сочетают развлекательную и познавательную функции, они эмоциональны и зрелищны. Леонид Парфенов в одном из интервью говорил о том, как важна «телегеничность» визуального ряда при отборе материалов: «рукописи и гравюры на экране выглядят плохо, «картинку» не держат. Подряд — не больше секунд сорока. Зато хороши рельефы местности — если они сохранились. От полей сражений, например, исходит сильная эманация, и телеэкран ее вполне передает»[[78]](#footnote-78).

Чтобы не быть голословными, рассмотрим, как реконструкция вписывается в биографический фильм на примере одного из проектов Л. Парфенова. Двухсерийный фильм «Зворыкин-Муромец»[[79]](#footnote-79) (2010, реж. С. Нурмамед, И. Скворцов) посвящен судьбе русского инженера Владимира Козьмича Зворыкина, который считается основателем телевидения, поскольку его изобретения: иконоскоп (первоначальное название передающей трубки) и кинескоп (приемной трубки), - положили начало развитию технологии беспроводной передачи изображения на расстояния.

Как утверждает автор, реконструкции – одна из основных составляющих фильма: «Кроме сугубо документальной журналистской канвы (это создал, туда поехал), есть проживание эпизодов в реальной жизни, где Зворыкина играет актер»[[80]](#footnote-80). Стоит отметить, что автор сразу, в начальных титрах, обозначает имена актеров, исполняющих роли в фильме: Зворыкина в зрелом возрасте играет Сергей Шакуров, в молодости – Анатолий Просалов. Актеров подбирали исходя из внешнего сходства с героем, и это вполне оправданный шаг.

Сцены-реконструкции тесно переплетаются с повествованием Л. Парфенова в кадре, интервью с людьми, знавшими Зворыкина, хроникальными кадрами и фотографиями. В фильме представлены различные географические локации, связанные с жизнью инженера: это и родной город Муром, и Принстон, где инженер работал в эмиграции, и Нью-Йорк, Москва, Киев, Екатеринбург, Омск, Санкт-Петербург.

Значительное место в фильме отводится роли ведущего. Он не только повествует об истории жизни, но и активно действует в кадре, перемещаясь пространстве, следует по местам героя, насыщает рассказ дополнительными подробностями, опираясь на общеизвестные факты, стереотипные зрительские представления. Все это создает ощущение достоверности, привлекает зрителя и удерживает его внимание.

Фильм «Зворыкин-Муромец» – масштабный телепроект, пример медиапродукта, пользующегося коммерческим успехом на рынке. Для его реализации проделана значительная работа, организованы встречи и подготовлены съемки в разных странах (России, США); использована сложная операторская техника (кран, операторские рельсы); продуманы монтажные переходы между эпизодами (через фотографии, как например, дом Зворыкиных в Муроме на фото переходит в кадры этого же здания в наши дни; предметы, например, кадры окна, у которого стоит маленький Володя Зворыкин сменяет план с ведущим в той же позе); на этапе постпродакшна видео подвергнуто цветокоррекции («раскрашивание» семейного парохода Зворыкиных, фотографии профессора Розинга и пр.); наложены специальные фильтры для создания изображения старых черно-белых телевизоров, которые рябят из-за нечеткого сигнала (прием заявлен уже в начале фильма и затем неоднократно повторяется) и т.п.

Несмотря на все достоинства фильма, не стоит отрицать очевидного: фильм «Зворыкин-Муромец» тяготеет к художественному кино, чему способствует избранная стилистика и выразительные средства, в частности, реконструкции событий. Художественные постановки не передают в полной мере атмосферу времени, а иллюстрируют сюжеты из жизни Зворыкина. Например, работу в университетской лаборатории под руководством профессора Розинга или начитывание своей биографии Фредерику Алесси.

Возвращаясь к средствам воспроизведения прошлого, стоит заметить, что реконструкции могут воссоздаваться в реальном месте, либо в музее, где уже создана атмосфера времени, либо в павильоне, либо, самый редкий случай, при помощи компьютерной графики.

Говоря о привлечении актеров в работу над документальным биографическим фильмом, не стоит упускать из внимания ситуаций, когда актер в кадре воплощает образ героя через его речь, а режиссер не добивается точного соответствия реальной обстановке. Ярким примером подобного приема может служить упомянутый ранее фильм из цикла «Больше, чем любовь», посвященный истории любви Пьера Абеляра и Элоизы Фульбер. Герои, жившие в Средневековой Франции, воплощены в стенах студии актерами в монашеских одеждах. Автор рассчитывает не на достоверное изображение внешности Абеляра и Элоизы, а на ассоциативное восприятие зрителя. Актеры в кадре зачитывают отрывки из писем, это создает документальный эффект и вызывает доверие у людей по ту сторону экрана.

Включение в фильм художественной реконструкции предполагает серьезные затраты: и денежные, и временные, и трудовые. Однако в результате автор имеет возможность дать зрителям наглядное представление о предмете фильма, сочетая режиссерский замысел и исторические факты.

Реконструкции давно и прочно обосновались в теледокументалистике. Еще в 2008 году Лев Лурье, занимавший тогда должность директора дирекции документального вещания «Пятого канала», высказывался по поводу развития документалистики следующим образом: «Ресурсы советской хроники вычерпаны. Неофициального кино в советское время почти не было. Что касается России от святого князя Владимира до Александра III, то там вообще нет кинодокументов. Поэтому есть два пути развития документалистики: уход в близкое ретро (1980—1990-е годы) и художественная реконструкция, элементы художественной режиссуры»[[81]](#footnote-81).

Таким образом, воссоздание прошлого с помощью игровых постановок имеет место в современных документальных биографических фильмах. Этот, с первого взгляда простой, способ визуализации все же не дает абсолютно достоверного отражения, а лишь имитирует документальные факты. Злоупотребление этим приемом может привести к спорам о достоверности и своевольному изложению исторических событий.

**2.3. Применение современных компьютерных технологий**

В современных экранных медиа происходит синтез технологических и эстетических возможностей. Эпоха постмодернизма и активное развитие видео- и компьютерной техники стало причиной изменения традиционной формы документального биографического фильма. Профессор В.Ф. Познин пишет: «Внедрение в кино и на телевидение новых, на этот раз компьютерных, технологий ознаменовало очередной, четвертый (после появления кино, внедрения в него звука и цвета и экспериментов с форматами экрана) этап аттракционности. Мы имеем в виду привлечение публики к экрану новыми техническими средствами и новыми технологиями»[[82]](#footnote-82). Сегодня авторы с легкостью смешивают различные визуальные элементы: документальные съемки, реконструкции, высказывания экспертов, ведущего в кадре, компьютерную графику, анимацию. Благодаря последнему явлению появляется возможность воссоздать упущенное и запечатлеть нечто недоступное объективу камеры, а так же придать фильму уникальный стиль.

Анимация (от фр. Animation - оживление, одушевление), — это придание видимости жизни объектам. Изначально анимация связывалась с превращениями, нереальными событиями, выдуманными персонажами. Поэтому в ХХ веке мультипликаторы стремились изображать несуществующее, невероятное, ир- и сюрреальное.

В XXI веке анимация набирает популярность среди документалистов, и появляется новое направление с противоречивым названием «документальная анимация»[[83]](#footnote-83). В основе фильмов «Никогда, как в первый раз» Йонаса Оделла (2006), «Вальс с Баширом» Ари Фольмана (2008), «Мадагаскар, путевой дневник» Бастьена Дюбуа (2010) и др. лежат реальные факты, интервью и ситуации, документальный звуковой ряд, а визуализируется документальный материал анимационной картинкой.

Для понимания синтетического явления документальной анимации и сути анимационных вставок в документальных биографических фильмах стоит уточнить технологические принципы создания различного рода анимационного кино. Н.А. Агафонова[[84]](#footnote-84) пишет, что выделяют несколько видов анимации: рисованную, объемную (кукольную), перекладную, теневую, игольчатую, «бескамерную» и комбинированную.

В основе рисованной анимации – графические или живописные изображения. Пионером подобной техники является Уолт Дисней. В этой технике для каждой фазы движения персонажа необходимо рисовать новую картинку, не переделывая предыдущую.

Объемная анимация предполагает «оживление» трехмерных предметов. Обычно это куклы из различных материалов: дерева, пластилина и пр., но бывает, что в роли персонажей выступают бытовые вещи: спички, скрепки и т.п. Предметы анимируются, так же как и рисунки, с помощью покадровой съемки.

Перекладная анимация представляет собой движение вырезанных моделей. Их перемещение ограничено вертикалью-горизонталью, что в сумме с характером изображения подчеркивает уплощенный характер изобразительной стилистики. Примером применения подобной техники являются работы российского мультипликатора Ю. Норштейна.

Теневая анимация основана на запечатлении силуэтов. Идея этой техники заимствована у китайского театра теней.

Игольчатая анимация основана на технике игольчатого экрана. В этом случае плоскость, усеянная металлическими стерженьками, создает ощущение морской глади в результате движения этих стерженьков. Получаемое изображение выглядит текучим и мерцающим.

«Бескамерная» анимация – это покадровое нанесение рисованного изображения прямо на кинопленку, которая в дальнейшем проецируется на экран.

Под комбинированной анимацией понимают совмещение (коллаж) различных техник и материалов. В фильме с комбинированной анимацией могут объединяться рисунок, объемные предметы, документальные материалы (фото, вырезки из газет и журналов, кадры хроники), афиши, компьютерная графика и пр.

Помимо названных техник аниматоры используют в своем творчестве и иные более трудоемкие способы оживления изображения, например, песочную анимацию и др.

Сегодня, благодаря развитию компьютерной техники, есть возможность комбинировать различные типы анимации с помощью различных специализированных программ, а также изначально создавать движущиеся объекты в цифровом формате.

Говоря об отечественном опыте применения анимации в документальных биографических фильмах, стоит обратить внимание на работы выпускника ВГИКа, режиссера и сценариста Романа Либерова. Он создает документально-анимационные фильмы о выдающихся литературных деятелях прошлого века («Сохрани мою речь навсегда», 2015, «ИЛЬФИПЕТРОВ», 2013, «Написано Сергеем Довлатовым», 2012, «Один день Жоры Владимова», 2011, «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», 2010, «Юрий Олеша по кличке «писатель», 2009). Р.Либеров работает в коллажной технике, применяя практически все из выше перечисленных средств для создания визуального ряда. Анимация в его фильмах выполняет несколько функций: иллюстративную, символическую (напр., советский влаг, обозначающий эпоху), стилистическую.

Режиссер использует анимированные рисунки (классический метод), выполненные в различных техниках: акварельный (набережная в Крыму в фильме «ИЛЬФИПЕТРОВ»), контурные наброски для перекладной анимации (солдаты в фильме «Написано Сергеем Довлатовым») и др., но все они выполнены в упрощенном стиле, что говорит об условности изображаемого.

Рассмотрим подробнее специфику документально-анимационного фильма «ИЛЬФИПЕТРОВ»[[85]](#footnote-85) (2013, реж., Р.Либеров). Сюжет фильма составляют истории жизней писателей Ильи Ильфа и Евгения Петрова. Их детство, знакомство, совместное творчество, семейная жизнь каждого, путешествие по Америке, смерть Ильфа и окончание жизни Катаева – все это представлено в виде истории, рассказанной самими героями, их близкими. Режиссер создает закадровый полилог, основываясь на воспоминаниях и письмах, документальном материале, который связывает немногочисленный авторский текст. Слова каждого персонажа фильма озвучивали разные актеры, среди которых и широко известные Сергей Маковецкий, Игорь Золотовицкий, Леонид Каневский, Михаил Ефремов, Полина Агуреева и др. Озвучание фильма, на наш взгляд, весьма удачно, поскольку голоса уже дают зрителю фактуру, представление о героях.

Композиция фильма линейная, повествование следует за жизнью героев. Попытка отразить события значительного временного отрезка несколько ослабляет драматургическое напряжение, однако автор использует нестандартные средства визуализации материала, что привлекает внимание зрителя.

В основу фильма положена анимация и документальные кадры (фотографии, хроника). По словам режиссера картины[[86]](#footnote-86), почти вся мультипликация в фильме, создана Ниной Бисяриной и основана на оригинальной живописи Александра Лабаса, современника Ильфа и Петрова. Интересно, что фотографии также «оживляются», это происходит с помощью движения какой-либо детали, например, поднимающегося вверх дыма от сигареты, открывающегося окна или движения губ.

Среди выразительных средств, используемых в фильме, стоить отметить замедленную съемку, к примеру, в начале фильма, а также в эпизоде, описывающем приезд Ильфа в Москву, с целью показать суету города. Отметим, что на контрасте с ассоциативными съемками передвижения голубей и теней на лестнице, положенные на динамичную музыку, монтируются съемки дворика в Одессе в обычной скорости. Также применяется цветокоррекция – черно-белый фильтр создает ощущение старой съемки.

Как отмечалось ранее, анимации в фильмах Р. Либерова выполняет помимо других символическую функцию, например, один из рисованных кадров представляет собой головы Ильфа и Петрова, торчащие из одного воротника, словно у сказочного персонажа Змея Горыныча. Так автор акцентирует внимание на двуединстве писателей.

Стоит отметить, что авторы фильма «ИЛЬФИПЕТРОВ» рассказали о героях так же, как те писали: легко, весело, остроумно. Этому способствовала и избранная техника «анимадок», и текст, составленный с помощью «личного слова» героев. Впрочем, насчет удачного совмещения документальной фактуры и выдуманных рисованных образов есть и другое мнение. В комментарии к интервью с Р.Либеровым в газете «Известия» читаем: «Режиссер объединил два враждебных языка … Уже одно это, казалось бы, должно дать фильму и ритм, и темп, и нерв. Между тем почти не дает. Скольжение между двумя реальностями можно объяснить просто. Когда Ильф и Петров на родине — мир чаще всего красочный. Когда они колесят по Америке и живут в Голливуде — мир, как ни странно, черно-белый, статичный и скучный. Между прочим, не только для героев, но и для зрителей»[[87]](#footnote-87). На наш взгляд, в данном случае использование анимации уместно, это непривычный для зрителя способ подачи материала, привлекающий внимание. Отметим также, насколько актуально смотрится вставка документальных съемок, положенных на отрывки из произведений Ильфа и Петрова.

Продолжая речь о применении компьютерных технологий в документальных биографических фильмах, обратимся к мнению доктора искусствоведения, профессора В.Ф. Познина, который считает[[88]](#footnote-88), что широкие возможности компьютерные технологии дают режиссерам, создающим фильмы об искусстве. Так, например, фильм «Фрида на фоне Фриды. Приговоренная к фиесте»[[89]](#footnote-89) (2005, реж. Н. Назарова) представляет собой коллаж, в котором картины художницы представлены фрагментами: они движутся, переходят в фотографии и иной видеоматериал.

Фильм, получивший немало наград, транслировался на телеканале «Культура», и стал попыткой «отдельными мазками (в духе техники самой Фриды)»[[90]](#footnote-90) передать образ мексиканской художницы. Биография Фриды представлена в виде ее диалога с самой собой (помимо этого включается несколько синхронов с очевидцами жизни Фриды). Сценарист Лариса Малюкова по документальным материалам создавала автобиографию Фриды, а озвученные Инной Чуриковой разными интонациями фразы создают ощущение спора двух характеров, уживающихся в личности художницы: с одной стороны, нежной и женственной, с другой – жесткой и циничной.

С точки зрения простоты и оригинальности применения компьютерных технологий, интересен прием смены рисованных автопортретов Фриды через анимацию: движение маски закрывает лицо на одном портрете, и открывает уже на другом. Другой прием автора – разделение картин на составные части, которые разлетаются в разные стороны или же, наоборот, соединяются (например, символично используется соединение и раскол частей картин, на которых изображена половина портрета Фриды и ее мужа Диего).

Совмещение документальных кадров ванны и картин Фриды с добавлением полупрозрачного слоя волн дает возможность легче воспринимать плоскостное изображение и подключает воображение. В целом, в фильме картины даются в движении, поскольку статическое изображение в фильме препятствует комфортному восприятию зрителей. хотя, подобное возможно, и уместно в искусствоведческих фильмах, когда необходимо внимательно рассмотреть полотно и все его детали.

Отметим, что сегодня режиссеры находят новые приемы создания динамики статичного изображения. Это как раз связано с расширяющимися технологическими возможностями. В фильме Леонида Парфенова «Цвет нации» о фотографе начала прошлого века С.М. Прокудине-Горском авторы активно используют его работы – фотографии, с помощью кей-фона ведущего помещают в пространство плоского изображения, создавая оригинальное представление творчества героя фильма.

Итак, визуальные эффекты встречаются в документальных биографических фильмах нередко: от самых простых – наплыв, размывание, микширование и пр. – до спецэффектов, использования кей-фона и т.д. Активное использование компьютерных средств обработки, связанное с развитием техники, становится частью эстетики современной документалистики, однако при неосторожном использовании становится дискомфортным для зрительского восприятия: «мелькание» кадров и частая смена цветовой палитры, резкое замедление или ускорение движения, сложные монтажные переходы между планами отвлекают внимание и вызывают дискомфорт при просмотре.

Таким образом, можно сделать вывод о том, коллажные документальные биографические фильмы динамичны, зрелищны, однако есть опасность получить неэстетичный видеоряд и уйти от документальной основы. Анимацию уместно включать только в хорошо продуманную архитектонику фильма, учитывая характер героя (юмористичный или драматичный) и понимая уместность подобной визуализации.

Безусловно, изображение на экране искусственно созданного мира, который порой не отличим от реального, задокументированного традиционным способом, существенно расширяет возможности автора, дает возможность наглядно объяснить какой-либо факт. Однако эти анимация, компьютерная графика, спецэффекты нивелируют грань документального и художественного, а злоупотребление новыми выразительными возможностями может вызвать недоверие у зрителя.

**ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2**

Во второй главе исследовательской работы выявлены композиционные приемы и выразительные средства, используемые в отечественных биографических фильмах.

Авторы документальных биографических фильмов сегодня имеют широкий спектр возможностей при создании своего произведения. Решая вопрос о композиционной структуре (линейной, инверсивной, кольцевой) и о способе повествования (монологическом, полифоническом или от лица героя), автор выстраивает драматургию фильма и расставляет акценты. Наиболее популярным способом построения документальных биографических фильмов на современном экране является инверсионная композиция и коллективное повествование. Это объясняется нацеленностью на массовую аудиторию, необходимостью привлечения и удержания внимания зрителей.

Также во второй главе говорится о применении в документальных биографических фильмах художественной реконструкции и анимации. Эти элементы существенно расширяют визуальный ряд и в некоторых случаях становятся основным приемом, вызывая споры о документальности подобных работ.

**Глава III.** **СОВРЕМЕННЫЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ. ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАКТОВКА ФАКТОВ И СОБЫТИЙ**

**3.1.Исторические деятели прошлого в современной экранной трактовке**

Не секрет, что некоторые личности прошлого становятся героями сразу нескольких документальных биографических фильмов, выполненными разными авторами в разные годы. Такие работы, в первую очередь, будет отличать авторский подход, идея, способы создания образа героя. В данном параграфе мы сопоставим пары самостоятельных (не входящих в серийные документальные проекты) документальных биографических фильмов, посвященных одним и тем же личностям. Основным критерием отбора стал временной фактор, рассматриваемые картины вышли в телевизионном эфире не ранее 2010 года. Также, обратим внимание, что мы рассматриваем опыт отечественных режиссеров.

Первая пара фильмов: «Цвет нации»[[91]](#footnote-91) (2013, ведущий Л.Парфенов, реж. С. Нурмамед) и «Россия в цвете»[[92]](#footnote-92) (2010, реж. В. Метелин). «Цвет нации» создан к 150-летию С.М. Прокудина-Горского, к 100-летию 1913 года, транслировался на «Первом канале». В 2014 году фильм стал обладателем премии «Лавровая ветвь» в номинации «Лучший неигровой полнометражный телевизионный фильм». Фильм «Россия в цвете» обозначается авторами как фильм-элегия. Обе картины рассказывают о деятельности С.М. Прокудина-Горского и об истории создания его коллекции цветных негативов.

Сюжет фильма Л. Парфенова строится на основе путешествия, следования по местам съемок Прокудина-Горского, Владимир Метелин избирает иную стратегию: следует основным хронологическим событиям жизни профессора. Некоторые эпизоды жизни Прокудина-Горского представлены и в одном и в другом фильме, но рассказывается о них по-разному. Например, съемка Льва Толстого в Ясной Поляне у Л. Парфенова – это условное воссоздание ситуации в реальном месте с комментарием ведущего, а у В. Метелина – документальные записи Прокудина-Горского, наложенные на фотографии и высказывания участников фильма. Другой эпизод, демонстрация фотографий царской семье, у первого автора – реконструкция, стилизованная под хронику периода немого кино, а у второго – современные документальные съемки в Александровском дворце Царского села, записи в дневнике Императора о докладе профессора о цветной фотографии.

Части фильма «Цвет нации» представляются структурированными за счет перебивок – изображений карты с указанием места или показывающей движение фотографа по стране. Авторское повествование похоже на неспешное разглядывание фотоальбома, каждое фото дополняется комментарием ведущего. В фильме используется прием, известный по работе Марины Разбежкиной «Оптическая ось» (2013, реж. М.Разбежкина), в котором фотографии также сопоставляются с современным местом съемки. Отметим, что в фильме Парфенова сравнение фотографий Прокудина-Горского и России наших дней выполнено эстетично и безупречно с технической точки зрения. Используется компьютерная графика, моделирование и кей-фон. Зрителям дается время, чтобы внимательно рассмотреть подробности, тем более, что качество видео это позволяет.

Фильм «Россия в цвете» также насыщен фотографиями Прокудина-Горского, однако, здесь они даются в хаотичном порядке и в качестве вставок-иллюстраций, когда в течение нескольких секунд статичные кадры сменяют одну за другой и сопровождаются классической музыкой. Доля авторского текста в этом фильме невелика, в повествование нередко включаются отрывки из писем и дневников Прокудина-Горского, а также комментарии его родственников (внуков и племянница) и специалистов (историка фотографии и пр.).

Отметим, что авторы одного и другого фильма обращались к наследникам профессора-фотографа, а также в Библиотеку Конгресса США, куда была продана коллекция Прокудина-Горского в 1948 году. От этого фильмы приобрели географическую широту и реальный документальный материал.

Наличие картин, фотографий и прочих произведений, дающих изображение, – продуктов творчества героя документального фильма – предполагает включение их в авторский рассказ. Однако статичные кадры в фильме снижают динамику, поэтому визуальный ряд фильмов о Прокудине-Горском дополняют «оживленные» фотографии: в проекте Л. Парфенова это помещение ведущего в пространство фотографии с помощью кей-фона (к примеру, фотография команды парохода, выделенного Прокудину-Горскому для передвижения по воде, остается на фоне, а Л. Парфенов словно передвигается по палубе или, другой пример, фотография упаковки минеральной воды «Боржоми» в Грузии: находясь на фоне изображения, ведущий якобы берет одну из тех бутылок в руки), а в фильме В. Метелина – компьютерная графика (движение поезда, парохода на фотографии Прокудина-Горского и пр.)

Что касается идей, вкладываемых в сопоставляемые фильмы авторами, то в череде рассматриваний и сравнений фотографий начала прошлого века и настоящего, ведущий фильма «Цвет нации» уходит в бичевание советской власти («Обезглавить и окультурить – еще не самый страшный советский приговор» – про превращение церкви в Дом Культуры), при которой были перестроены или преданы забвению запечатленные Прокудиным-Горским архитектурные достояния. В финале, возникает метафорический образ России, которая потеряла себя с крушением царского режима, с оставшимися на эмигрантское кладбище Сен-Женевьев-де-Буа выдающимися сынами Родины: показывается разрушенная и практически затепленная церковь, которую некогда снимал фотограф и которую уже бессмысленно восстанавливать: «Вот, так бы и зафиксировать руины, и пусть стоят подлинные, как памятник стране, которой больше нет». Таким упадническим выводом заканчивается фильм.

Автор картины «Россия в цвете» не зря называет фильм элегией, он подводит зрителя к философской мысли о том, что прошлую Россию, оставшуюся на фотографиях Прокудина-Горского вернуть нельзя, но о нем нужно помнить и знать, потому что без понимания и памяти об истории невозможно строить будущее. Резонером фильма выступает отец Владимир (Вигилянский), который и привносит в фильм философский взгляд.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что фильм «Россия в цвете», безусловно, уступает в зрелищности «Цвету нации», однако несет в себе куда больше документальной информации (цитаты из писем, дневников). Отметим, что оба фильма рассказывают о значимости работы Прокудина-Горского, которая становится важнее его биографии. Их главное отличие – способ повествования. В одном основная доля рассказывания – авторская, причем ведущего в кадре, в другом – коллективное повествование, дополненное «живым» словом Прокудина-Горского и закадровым авторским текстом.

Перейдем к другой паре фильмов, они посвящены политической фигуре, первому президенту Российской Федерации, Борису Ельцину: «Борис Ельцин. Отступать нельзя»[[93]](#footnote-93) (2016, ведущий С. Медведев, реж. С. Кожевников) и «Борис Ельцин. Жизнь и судьба»[[94]](#footnote-94) (2011, реж. А. Горшанов, А. Прохоренков). Проекты «Первого канала» и ВГТРК соответственно.

В фильме «Борис Ельцин. Отступать нельзя» создается образ политического деятеля, который стремился сделать страну лучше, как мог, совершал ошибки, но в конце – каялся. Включаются воспоминания жены, дочерей и внуков, которые говорят о Ельцине как о человеке, муже, отце, дедушке. Отметим, что автор с сожалением относится к герою фильма, проникается его непростой судьбой, отсюда умеренность в освещении политических событий 90-х и интерес к его частной жизни.

Другой фильм о политическом лидере «Борис Ельцин. Жизнь и судьба» создан к 80-летию первого Президента России. В его основу положено последнее интервью Бориса Ельцина. Также авторы записали интервью с родными и коллегами, в том числе иностранными, и представили историю героя своего времени, обнаруживая связь событий детства и молодости с поведением в политике.

Повествование фильма «Борис Ельцин. Отступать нельзя» направлено на зрителя, автор стремится привлечь внимание массовой аудитории. Ведущий использует вопросы, на которые сам же дает ответы-предположения. Например, в начале фильма, у стен Храма-на-крови: «Зачем, спустя многие годы он вновь вернулся сюда? О чем думал тогда семидесятидвухлетний Ельцин? Какие мысли ворошил в себе? Может быть, как профессионал-строитель он любовался красивыми формами церкви-новостройки? А, может быть, это была попытка покаяния?», затем на 13-й минуте фильма: «Что привело в Кремль Бориса Ельцина? Собственные политические амбиции или историческая неизбежность? Почему человек, выращенный советской системой, становится ее могильщиком? Как менялся он сам на этом пути, и что нес тем, кто рядом?». Таким образом, вопросы помогают автору направлять повествование, дают понять, о чем пойдет речь в фильме.

Также в речи автора встречаются слова, предполагающие некую сенсационность: «раритет» (о единственном экземпляре союзного договора, который так и не был подписан, и который демонстрируется в кадре), «редкие кадры хроники» (последние минуты Ельцина в Госстроевском кабинете).

В фильме телеканала ВГТРК используется прием коллективного повествования, при этом авторский текст отсутствует как таковой. Фильм делится на две части, а части на главы, каждой из которых присвоено название. Например: «Бунт», «Бараки», «Возвращение», «Характер», «Личное», «Отречение» и пр. Наименование главы дает понять, о чем будет рассказываться в ближайшие несколько минут.

Большое значение отводится свидетельствам, «живому» слову самого Бориса Ельцина, его воспоминания о детстве, о молодости, красноречиво говорят о том, что характер Ельцина-политика определили более ранние годы. Например, глава «Возвращение» открывается рассказом о том, как Ельцин организовал поход для одноклассников, отряд заблудился и три дня шел без еды и воды. Напившись болотной воды, ребята подхватили брюшной тиф, поднялась температура, но смогли выйти к воде. Все уже без чувств лежали на дне лодки, а Борис, чувствуя ответственность, продолжал вести. Ельцин готов был упасть, но увидел железнодорожный мост и часового: «Я подплыл к берегу, вышел на берег, он нас увидел, и я потерял сознание, упал…». Этот пример доказывает силу воли и стойкость политического лидера. Далее рассказывается история возвращения Ельцина в политику после снятия с должности первого секретаря Московского городского комитета (МГК) КПСС. Таким образом, воспоминания смешиваются с описанием событий в политической карьере Ельцина.

Лейтмотивом фильма «Борис Ельцин. Отступать нельзя» становится связь Ельцина с ныне существующим Храмом-на-крови, поставленным на месте Ипатьевского дома, в котором была расстреляна царская семья. Ельцин, будучи Первым секретарем Свердловского Обкома КПСС, отдавал приказ о сносе здания, а в дальнейшем инициировал постройку на том месте храма. И композиция фильма закольцовывается темой Храма-на-крови, как символа покаяния Первого Президента: «Центр Первого Президента находится напротив Храма-на-крови, вставшего на месте печально знаменитого Ипатьевского дома. В его подвале пули большевиков оборвали историю царской семьи и Российской империи. Все следы этого преступления были уничтожены одним человеком, который подчинялся строгой партийной дисциплине, – первым секретарем обкома Ельциным. Потом пришло осмысление содеянного. Он вышел из партии, уничтожил ее диктатуру и начал строительство новой России. Этот путь был долгим, полным ошибок, сомнений и побед. Но, в конце концов, привел к храму».

Сквозной линией фильма проходит история болезни Бориса Ельцина, операция на сердце. Зрителя подводят к мысли, что в какой-то мере болезнь обусловлена работой, переживаниями с ней связанными, а также особенностью личности – принимать неудачи близко к сердцу.

В другом случае, идея фильма и позиция автора, на наш взгляд, обнаруживается в последней фразе: «Ельцина, по сути дела, ещё не знают, не знают в стране. К нему ещё вернутся. Придет время. Время не подошло».

Если обратить внимание на визуальный ряд фильмов, то проект «Первого канала» строится из съемок ведущего, синхронов родных и коллег Ельцина, архивных фотографий и видеосъемок. Отметим, что ведущий, находясь в кадре, всегда активен: он либо идет, либо что-то показывает, поэтому съемки получаются динамичными. Динамику также создают перебивки – нарезки кадров. В одном случае это развевающийся российский флаг, в другом – крупные планы лица Ельцина, церковного колокола и линии пульса, в третьем – советский флаг, изображение Ленина и часы на Кремлевской башне. Перебивки становятся паузами в основном повествовании, обозначают драматичные моменты или переход к другой теме. В фильм включены съемки в Центре Бориса Ельцина в Екатеринбурге, открывшемся в ноябре 2015 года. Авторы демонстрируют материалы музейной экспозиции, еще не известные широкой аудитории.

Визуальный ряд фильма «Борис Ельцин. Жизнь и судьба» по большей части состоит из синхронов рассказчиков, с включениями хроники, газетных вырезок, архивных фото- и видеодокументов.

Сопоставляя два фильма, отметим, что в обеих работах принимали участие жена и дочери Ельцина, а также некоторые политические деятели фигурируют в одной и другой картине, поэтому некоторые истории, связанные с жизнью Бориса Ельцина, факты из жизни (например, эпизод с отречением от власти или история о том, как семья Ельцина переживала события августовского путча) повторяются практически одними и теми же словами.

Проект «Первого канала» создает нервное напряжение, давит на эмоции, делает акценты на драматичных моментах (история болезни, история Храма-на-крови) в отличие от фильма ВГТРК, в котором рассказывается история Первого Президента, раскрывается его характер. Принципиально отличается способ повествования: в первом случае автор излагает свое понимание истории жизни Ельцина, а во втором – участие автора ощущается лишь в отборе материала, рассказ ведут многочисленные повествователи, люди, знавшие героя лично.

Третья пара фильмов, взятая нами для сравнения, – работы, посвященные личности одного из выдающихся полководцев Второй мировой войны, Константину Рокоссовскому. Это фильмы «Генерал Кинжал, или Звездные часы Константина Рокоссовского» (2014, реж. В. Сапрынский, И. Савенков)[[95]](#footnote-95) производства ВГТРК и «Солдатский долг маршала Рокоссовского» (2010, автор и ведущая – Т. Борщ, режиссер-постановщик – Т. Селихова)[[96]](#footnote-96), вышедший в эфир на телеканале «Звезда».

Отметим, что нами были обнаружены и другие работы, повествующие о К. Рокоссовском, созданные в последние пять лет, однако одна из них «Полководцы России. От Древней Руси до XX века. Константин Рокоссовский» (2014, реж. Е. Лосева) является частью многосерийного проекта телеканала «Россия-2» «Полководцы России. От Древней Руси до XX века», а другая – «Жуков и Рокоссовский. Служили два товарища» (2015, реж. А .Симонов) транслировавшаяся на телеканале «ТВ Центр» показывает биографию К. Рокоссовского в сравнении с судьбой Г. Жукова, поэтому выбор пал на выше обозначенные картины.

Сюжет фильмов «Генерал Кинжал, или Звездные часы Константина Рокоссовского» и «Солдатский долг маршала Рокоссовского» строится на событиях его жизни, в большей мере акцентируя внимание на профессиональной деятельности военного. При этом первая работа ставит задачу отделить правду от вымыслов в мифологизированной биографии героя, а вторая следует его личным воспоминаниям, книге-мемуарам «Солдатский долг».

Основные факты жизни К. Рокоссовского, которые включены в оба фильма: польское происхождение и уход добровольцем на фронт во время Первой мировой войны, женитьба, арест 1937 года и три года пыток, изменение данных в биографии (в частности, места рождения), возвращение на военную службу и решительные действия во время Великой Отечественной войны, операция «Баргатион», любовь на войне (Г. Таланова родила от К. Рокоссовского дочь), встреча с сестрой, командование парадом 9 мая 1945 года, назначение на пост министра обороны Польши, возвращение в Россию. Помимо этого, в первом фильме разоблачается миф о любовной связи с актрисой Валентиной Серовой, говорится о появлении прозвища «генерал Кинжал», внушающего страх фашистам. Тем не менее, несмотря на эти отличия, отметим, что фактология фильмов имеет множество совпадений в интонации подачи информации о герое, это не восхваление, но и, безусловно, не осуждение, а скорее уважение к стойкости и силе К. Рокоссовского.

Авторы одного и другого фильмов используют отчасти схожие приемы при выстраивании драматургии. В работе «Генерал Кинжал, или Звездные часы Константина Рокоссовского» в роли основного рассказчика выступает ведущий в роли военного журналиста (А. Кортнев), который появляется и в кадре на фоне хроникальных фото- и видеоматералов. Дополняют его повествование правнучка К.Рокоссовского, его внук, а также принимают участие академик РАН Андрей Кокошин, доктор наук Андрей Сахаров, писательница Лариса Васильева и другие эксперты, журналисты, писатели. Активно используются имеющиеся хроникальные кадры военных действий.

В другом фильме также присутствует ведущая, она, с мемуарами маршала в руках как бы задает вопросы К.Рокоссовскому, облик которого воплощен актером. Таким образом, повествование строится, исходя из слов К. Рокоссовского, воспоминания которого связываются, дополняются и уточняются закадровым текстом, а также комментариями его правнучки и военных высших званий. Иллюстрируются события жизни героя с помощью хроники и художественных реконструкций. Игровые вставки дают наглядное, сюжетное представление о событиях прошлого, и в то же время, вносят субъективный взгляд автора на героя и его современников.

Композиция фильма «Солдатский долг маршала Рокоссовского» нелинейная, к примеру, от ареста 1937 года история возвращается к началу карьеры, то есть событиям, предшествующим. Наиболее подробно раскрываются события времен Великой Отечественной войны, планы наступлений, в которых участвовал К. Рокоссовский иллюстрируются помимо хроники еще и картами. Другой фильм, «Генерал Кинжал», следует хронологии, последовательно рассказывая о жизни героя (за исключением начала – эпизода об освобождении Варшавы и встречи с сестрой Хеленой) и опровергая мифы о личности К. Рокоссовского.

Таким образом, мы понимаем, что авторы, используя одни и те же факты о жизни героя, вводя в повествование ведущих, строят отличающиеся по стилистике произведения. Если фильм ВГТРК – это записки журналиста, взгляд со стороны, (представляющийся достоверным за счет комментариев наследников К. Рокоссовского и съемок на местах его жизни в Польше и озвученных различных точек зрения на события жизни героя), то картина телеканала «Звезда» - это искусственно созданный диалог, интервью с героем, дополненное подробным описанием военных действий, участником которых тот становился.

Подводя итог сравнительному анализу фильмов об одних и тех же героях, созданные в разное время, отметим, что чаще всего авторы оперируют одними и теми же фактами, акцентируют внимание на одних ключевых моментах и привлекают к участию одних и тех же людей (чаще - родственников). Однако подобные фильмы отличаются способом выстраивания материала, его подачи и яркой визуализацией. Создавая зрелищный продукт, авторы включают в фильм и постановочные сцены, и видео, обработанное с помощью компьютерных программ, кадры с ведущим, персонифицирующие рассказ о выдающейся личности.

Киновед С.А. Муратов писал: «Фильм о документальном герое начинается с героя не в большей мере, нежели с автора — его взглядов, склонностей, представлении об индивидуальности — или даже уникальности — человека, за которым следит объектив кинокамеры. Само содержание, которое автор вкладывает в понятие «характер» и «личность», уже предопределяет подход к герою, а значит и атмосферу их будущих отношений, и поэтику ленты»[[97]](#footnote-97). Безусловно, авторская позиция обуславливает идеологическую и художественную составляющую фильма, и это позволяет различным авторам обращаться к биографии одного героя.

**3.2. Биографии выдающихся деятелей культуры и науки в современных телевизионных циклах**

В первой главе, описывая существующие современные телевизионные проекты, мы в основном говорили о многосерийных, цикловых программах.

Каждый выпуск биографического цикла, как и любого другого на телевидении, подчиняется требованиям формата, заданного продюсерами и идеологами проекта.

Понятие формата, начинаясь с осознания определенных повторяющихся технических характеристик, с пониманием взаимопроникновения технологии и творчества пришло к необходимости учитывать и смысловые особенности телепродукции. Дэвид Элтейд в 1979г. первым рассмотрел этот термин в расширенной трактовке в работе «Логика медиа»[[98]](#footnote-98). Профессор университета штата Аризона (США) определил «формат» как рамку или перспективу, в соответствии с которой конструируется событие. По Элтейду формат выполняет роль естественной установки, задает четкую направленность интерпретации телевизионного события. Таким образом, зритель имеет определенные ожидания, выбирая форматные программы.

Обращаясь к отечественному опыту разработки понятия формат, отметим дискуссионность вопроса разграничения жанра и формата. Исследователь Л.А. Месеняшина, приводит позицию Г. В. Лазутиной: «понятие «формат» в настоящий период выступает в качестве меры соответствия какого-либо информационного продукта ключевым признакам той совокупности продуктов, с которой он соотносится»[[99]](#footnote-99). Такое понимание представляется адекватным разработкам Д.Элтейда.

Таким образом, под форматом телевизионного биографического цикла мы можем понимать совокупность признаков, определяющих концепцию произведения и включающих хронометраж, идейную и тематическую составляющую, характер повествования, художественное оформление и прочие технические и творческие элементы.

Автор нескольких биографических фильмов А.А. Пронин, основываясь на личном опыте, отмечает, что «творчество телевизионного автора в значительной мере обусловлено информационной политикой канала, на котором реализуется тот или иной проект, форматными и стилистическими требованиями редакции, а также позицией продюсера – эти обстоятельства зачастую сказываются на выборе сюжетных решений и расстановке смысловых акцентов»[[100]](#footnote-100).

Формат как экранное воплощение концепции широко востребован на телевизионном рынке и по способу отображения, и по содержанию. Мы обратимся к некоторым ранее упомянутым многосерийным биографическим проектам, чтобы на конкретных примерах выяснить, какие ограничения несет формат той или иной программы.

Проект телеканала «Культура» «Острова» Ирины Изволовой и Виталия Трояновского задает тематическую выборку героев – творческие люди, чаще всего связанные с кино: режиссеры, актеры, мультипликаторы и т.д. Хронометраж ограничивается 39-ю минутами – это характерный для телевидения трехчастный фильм. Идейная составляющая проекта – это отказ от просветительской интонации и сосуществование с героем, попытка воссоздать его облик, характер, с помощью людей, причастных к его жизни.

Как мы уже отмечали при описании проекта, авторы изначально задают характер повествования, как бы отстраняются от происходящего в кадре, избегая использования закадрового текста (авторского). При необходимости обозначения временного периода или еще какой-либо информации используются титры. К примеру, в выпуске о М. Шолохове («Острова. Михаил Шолохов» [[101]](#footnote-101), 2015, реж. А. Судиловский) автор обозначает зачитываемые отрывки «живых слов» в титрах: «Из письма жене март 1929», «из письма Е.Левицкой апрель 1930» и пр.

Что касается художественного оформления фильмов из серии «Острова», то здесь стоит отметить активное использование кинопродукции, картин, созданных героем или же тех, в которых он принимал участие, или же, как в случае рассказа о М.Шолохове, фрагментов фильмов, созданных по произведениям писателя. Также в каждом выпуске мы обнаружим хронику, архивные фотографии, документы.

Авторы «Островов» не создают реконструкций, не гонятся за современными технологиями, не делают изображений, созданных при помощи специальных программ на компьютере, тем самым делая акцент на документальности представленного визуального ряда.

В каждом выпуске «Островов» мы встретим аналогичные методы съемки, способ повествования, и определенное время, занимаемое в телеэфире, – это подтверждает форматизацию фильмов и стандартизацию производства.

Также как и «Острова» тематическое ограничение имеет проект «Легенды мирового кино», в котором героями становятся – только персоны, причастные к кино, деятельность которых, по большей мере, приходится на 20 век. При этом авторы обращаются в равной мере к отечественным и зарубежным деятелям кинематографа. Посмотрим специфику представления героев в сериях, набравшим более двух тысяч просмотров на официальном сайте телеканала «Культура»[[102]](#footnote-102), об актерах Евгении Леонове и Джеке Николсоне.

Выпуск «Легенды мирового кино. Евгений Леонов»[[103]](#footnote-103) (2013, реж. А. Истратов) также как и «Легенды мирового кино. Джек Николсон»[[104]](#footnote-104) (2015, реж. А. Истратов) лишь в общих чертах затрагивает биографии героев. Это можно объяснить небольшим хронометражем – 26 минут экранного времени – и концепцией, согласно которой дается понимание событий творческой жизни: первые роли, решающие встречи, личные предпочтения и экранные воплощения. Идею проекта высказал ведущий в выпуске о Евгении Леонове: «Эта передача, прежде всего, возможность своеобразного диалога между публикой и артистом. Диалога между временем и пространством».

Интересно, что в каждом выпуске автор ведет своего рода диалог со зрителем, обращаясь с вопросами (как бы переспрашивая), например, «Что? Его личная жизнь?», «Его профессиональные предпочтения?» и пр., начиная рассказ фразами вроде такой: «Сегодня нас ждет путешествие по Америке», а иногда даже говоря от лица героев, например: «Так вот, у Евгения Павловича (Леонова – прим. автора) есть пожелание. Он не сразу определился, что именно вам пожелать. <…> В первую очередь Леонов вам желает почаще улыбаться. Улыбаться даже сквозь стиснутые зубы».

Действия ведущего в кадре ограничены декорациями в съемочном павильоне, однако для каждого выпуска создается новый интерьер, связанный с героем. Например, рассказ о Джеке Николсоне К.Карасик начинает в подвале психбольницы (связь с фильмом «Пролетая над гнездом кукушки»), а в середине фильма появляется на сцене со статуэткой «Оскар» (Д.Николсон номинировался на премию 12 раз и трижды получал награду), а повествование о Евгении Леонове, начатое с истории о его влиянии на выздоровление больных в лечебном заведении, ведется в декорациях, обозначающих больницу (за столом дежурного – ведущий, а на фоне – железная кровать).

Отличительной чертой проекта можно назвать культурно-просветительскую интенцию, следуя которой авторы рассказывают о фильмах, ставших классикой (например, в случае с Джеком Николсоном, это «Пролетая над гнездом кукушки» Милоша Формана (1975), а в случае с Евгением Леоновым – широко известные комедии «Полосатый рейс» Владимира Фетина (1961) и «Джентльмены удачи» Александра Серова (1971)). Ведущий коротко дает представление о сюжете произведений и приводит факты, связанные с их созданием или съемочным процессом.

Визуальный ряд «Легенд мирового кино» практически наполовину состоит из заимствованного кинотекста – примеров работ героев (в качестве режиссеров или актеров). Это и комментируемые цитаты, кадры, сопровождающиеся голосом ведущего, и отдельные куски произведений, характеризующие ситуацию или иллюстрирующие работу героя.

Другой пример форматного многосерийного документального биографического фильма – проект Льва Николаева «Гении и злодеи». Хронометраж каждой серии – 26 минут (двухчастные фильмы). Если обратить внимание на последние выпуски (о Трофиме Лысенко, Леопольде Сулержицком, Владимире Русанове, Иване Черском, Иосифе Лангбарде и др.), созданные студией просветительских фильмов по заказу ГТРК «Культура» в 2016 году, то можно отметить однообразие в построении. Начинается каждая серия с заставки, затем идет сцена-«зацепка», рассказывающая о выдающемся, критичном событии из жизни героя или связанного с его судьбой, далее следует заставки с именем героя и подзаголовком, например, «Владимир Русанов. Полярный Геркулес»[[105]](#footnote-105) (2016, реж. Ю.Маврина), «Трофим Лысенко. Триумф и крах Всесоюзного садовника»[[106]](#footnote-106) (2016, реж. Л. Мёдов), «Леопольд Сулержицкий. Приют вечного странника»[[107]](#footnote-107) (2016, реж. Т. Малова) и т.д. После этого автор дает емкую характеристику личности героя, противоречивой, признанной, или непризнанной, но, безусловно, выдающейся, например, о Леопольде Сулержицком: «Кем только не успел побывать он за свой недолгий век: художником и матросом, водовозом и писателем, санитаром и садовником. Одни считали этого человека прожженным авантюристом, другие восхищались его энергией и предприимчивостью, третьи отдавали должное его талантам, однако все сходились в том, что Леопольд Сулержицкий – человек выдающийся». Затем начинается основное повествование: в рассказ автора вплетаются высказывания участников фильма, воспоминания современников, отрывки из писем и дневников, а также постановочные сцены, иллюстрирующие события из жизни героя. На 3-4 минуте в каждой серии автор обращается к детству героя, кратко рассказывает историю его взросления. Основная часть истории связана с открытиями и профессиональной деятельностью личности. В финале говорится о том, как закончилась жизнь героя.

Отличительными чертами формата «Гении и злодеи» является используемый метод реконструкции (условная иллюстрация событий), а также значительная роль авторского повествования (в отличие от ранее упомянутых «Островов»). «Гении и злодеи» несут просветительский характер, рассказывают о малоизвестных выдающихся личностях прошлого.

Исследователь К.А Шергова, затрагивая тему специфики телевидения, пишет, что современные телепроекты строятся таким образом, чтобы не «вырывать» зрителя из обычных жизненных процессов: «Изображение на телеэкране имеет хоть и главенствующее, но меньшее значение по сравнению с кинофильмом: даже если возникает необходимость отвести глаза от экрана, суть происходящего можно уловить из комментария»[[108]](#footnote-108). Это характерно и для упомянутого проекта «Гении и злодеи», в котором голос за кадром ведет зрителя от начала до конца выпуска, и благодаря звуковой партитуре зрителю необязательно следить за происходящим в кадре не отрываясь от экрана, он может уловить суть, полагаясь только на слух.

Телевизионные проекты должны вписываться в рамки общепринятого формата, и исследователи выделяют некоторые характерные особенности телевизионных фильмов. По мнению теоретика кино, Игоря Беляева[[109]](#footnote-109) их отличительными чертами являются:

1. Драматургия, которая выстраивается так, была возможность создавать регулярную и многосерийную продукцию, понятную массовой аудитории.
2. Эклектика. Телевизионные проекты, как лоскутное одеяло: картинки сменяют друг друга, и это не мешает вниманию и уже привычно для зрителя. Различный контент может составлять видеоряд: вставку из художественного фильма могут сменять документальные съемки, после чего в кадре появится хроника, после ведущий, объясняющий что-то, а затем картинка вновь сменится на что-то другое.
3. Мозаичная композиция. Она призвана удерживать внимание зрителя как можно больше и дольше. «Если зрителя можно держать на одном эпизоде не больше 5 минут и тут же перескочить на другой эпизод, а потом на третий, то он не успеет переключиться на другую программу. Вот это видение мира не цельное, а мозаичное стало природой телевидения»[[110]](#footnote-110).

Обращаясь к форматным документальным биографическим фильмам, мы понимаем, что зрителю будет представлен продукт, соответствующий его ожиданиям: определенной длительности, тематики, интонации повествования, способам построения. Исследователь А.Г. Качкаева, рассуждая о телевизионных форматах, пишет: «Конвейер требует стандартизации и упрощения, но по одним и тем же лекалам можно скроить продукцию и для черкизовского рынка, и для бутика модного дизайнера, и для качественной линии промышленных марок»[[111]](#footnote-111). Это аллегорическое высказывание характеризует и документальные «конвейерные» биографии.

Подвластность коммерческой структуре вынуждает авторов документальных биографических фильмов прибегать ко всевозможным ухищрениям для привлечения внимания зрителя. «Конвейерная продукция отвечает стереотипам и требует интригующих заголовков, привычных решений и заведомых героев — кремлевские жены, кремлевские дети, поп-звезды,» - пишет киновед С. А. Муратов[[112]](#footnote-112). Ему вторит и профессор Г. С. Прожико: «Частная жизнь со всеми перипетиями становится объектом наблюдения, в фильме появляется очень много домысленного. Фигура поэта или исторического деятеля уходит на второй план, а на первом плане — некие мелодраматические и пошловатые откровения»[[113]](#footnote-113).

**3.3. Драматизация судьбы известной личности**

Телепроизводство ориентировано на массового потребителя, поэтому для привлечения внимания зрителей авторы телевизионных проектов намеренно драматизируют сюжет биографических документальных картин, создавая, своего рода мини-шоу. По мнению исследователя Р.В. Гудякова, драматизация информации проявляется «в случайном или намеренном наполнении аудиовизуальных образов (при помощи средств экранной выразительности в процессе создания и в ходе репрезентации) содержанием, напрямую не заложенным в действительности»[[114]](#footnote-114).

Обратимся к одному из недавних биографических телепроектов «Первого канала», чтобы понять, какими средствами авторы воздействуют на зрителя.

Нашему вниманию представился фильм «Анна Герман. Дом солнца и любви»[[115]](#footnote-115) (2016, реж. Г. Ананов), который вышел в эфир 13 февраля 2016 года в канун восьмидесятой годовщины со дня рождения Анны Герман. То есть его можно отнести к группе юбилейных биографических фильмов. Данная картина посвящена непростой судьбе талантливой певицы.

Сюжет фильма строится вокруг драматичной судьбы Анны Герман: «Рождение в хижине, детство в нищете, жизнь, полная нечеловеческих испытаний. Но при жизни о проблемах певицы знали только самые близкие». Особое значение уделяется популярности песен, исполненных Анной Герман, вводится история незрячей Юлии Дьяковой, исполняющей песни А. Герман в московском подземном переходе, а также интервью с актрисой Йоанной Моро, сыгравшей главную роль в сериале «Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012, реж. Вальдемар Кшистек, Александр Тименко). Также в фильме принимают участие отечественные эстрадные исполнители (Елена Ваенга, Лев Лещенко и др.), коллеги Анны Герман (Алла Бегалиева. певица, организатор концертов, Тадеуш Вацловски, аккомпаниатор Анны Герман и др.), близкие люди (муж Збигнев Тухольский, подруга Людмила Иванова и др.), биограф Иван Ильичёв, которые высказываются о героине фильма.

Лейтмотивом фильма проходит история о «Дворце счастья и солнца» - собственном доме певицы, ее мечте, к которой она шла всю жизнь. Акцент на теме дома делает автор уже в начале фильма: «Звезда, рожденная в хижине, всю жизнь искала пристанище, мечтала о своем доме, но обрела его слишком поздно», затем, на 12-й минуте «певица всю жизнь чувствовала себя неприкаянной, всю жизнь она искала свое пристанище, но нашла слишком поздно», на 39-й минуте «одна треть длинного трехэтажного дома – вот и весь дворец», на 40-й минуте «Ради дома своей мечты последние пять лет Анна Герман работала на износ, и это оказалось не по силам певице», на 48-й минуте «Ей было 46 лет. Она так и не успела обустроить дом своей мечты». Таким образом, автор, используя рефрен сочетания «слишком поздно», драматизирует факт, подчеркивая, что «дворец» - это вовсе не особняк или вилла, передает скромность желания «жить, чтобы всем хватало места. Все это нацелено на то, чтобы вызывать у зрителя чувство сожаления.

Сильное эмоциональное воздействие производит рассказ подруги Анны Герман, Людмилы Ивановой, которая не могла сдержать слез: «Она когда умирала (срывается голос, слезы) … не могу… она умерла на раскладушке! Они купили этот дом, мебель не успели купить. И так она и умерла на раскладушке».

Перекликается с лейтмотивом и отрывок интервью с Еленой Ваенгой, которая эмоционально реагирует в кадре на историю Анны Герман: «Вы не надо, пожалуйста, я сейчас реально заплачу. Вы просто про меня сейчас говорите. Я прошу прощения, просто это очень больная тема (Елена поворачивается в вполоборота к камере, затем начинает активно жестикулировать, показывая возмущение). Я же самая богатая, да, артистка в Москве? У меня нету денег, они все в доме. Я строю дом для своей матери и бабушки, которой 90 лет, поэтому давайте не будем начинать. Которая я хочу, чтобы она успела, она пожила хотя бы в этом доме». Этот эпизод также работает на драматизацию фильма.

Структуру биографического фильма об Анне Герман можно назвать мозаичной и эклектичной, поскольку на экране постоянно сменяются лица, используется различный визуальный материал. Автор использует нелинейную композицию, первая часть состоит из эпизодов, повествующих о «феномене» Анны Герман, о ее посмертной популярности в настоящее время, включая отрывки из программ «Достояние республики» и шоу перевоплощений «Точь-в-точь», где образ Анны Герман примерила на себя певица Елена Ваенга, затем рассказывается история взаимоотношений с мужем, Збигневом Тухольским, которым поначалу препятствовала мать героини: «Певица мучилась, разрываясь между любовью к Збигневу и любовью к матери, но страшная катастрофа все изменила». Авария, после которой три года Анна Герман восстанавливалась, училась заново ходить, стала испытанием, которое певица сумела преодолеть и снова выйти на сцену, иллюстрируется кадрами из сериала «Анна Герман. Тайна белого ангела» и сопровождается рассказом подруги Анны Качалиной.

На 29-й минуте сюжет возвращается к обозначенному в начале фильма факту рождения в «далеком узбекском поселке», и дальнейший рассказ следует основным вехам биографии. Арест и расстрел отца, правду о котором Анна узнала гораздо позже, скитания по Азии, переезд в Польшу, студенческие годы на геологическом факультете и творческая карьера на сцене, материнство, последние концерты и смерть от саркомы кости.

Автор фильма активно использует отрывки из сериала об Анне Герман, иллюстрируя события ее жизни, и таким образом избегает необходимости создания художественных реконструкций, потому что художественная многосерийная картина уже своего рода реконструкция. Приведем один из многочисленных примеров: рассказывая о том, как Анна Герман поднималась на ноги после аварии, автор говорит: «будучи инженером, он изобретал специальные тренажеры, с помощью которых певица училась заново ходить», а в это время зритель видит отрывок из художественного фильма, Анну в специальном оборудовании и ее мужа, настраивающего тренажер.

В качестве перебивок, для смены эмоционального регистра, переключения внимания зрителя с одного эпизода на другой или с одной темы на другую в фильме используется вставки отрывков поющей Анне Герман.

Что касается изобразительной образности, то здесь стоит отметить включение в структуру фильма переходов между эпизодами. При смене локации, места, о котором ведется речь, появляется заставка в виде карты, которая, укрупняясь, указывает страну, город и в некоторых случаях место, с которым связан следующий эпизод. Например, при переходе от эпизода о семейной жизни Анны Герман на 25-й минуте появляется заставка «Россия», «Ярославль», «Филармония», далее даются современные съемки этого места, и документальная запись голоса певицы, исполняющей песню на музыку доктора Анатолия Аскенфельда, а следующий эпизод уже переносит зрителя в Узбекскую ССР, г. Ургенч и т.д.

Также отметим оформление архивных фотографий и видеосъемок певицы вне сцены или в семье, они заполняют часть экрана, и воспроизводятся на фоновой подложке, что можно объяснить плохим качеством видео и созданным стилистическим приемом.

Как отмечалось ранее, биографический телепроект – это зрелище, шоу, которое прозвано привлечь внимание зрителей. Для этой цели нередко используются громкие слова, вносящие элемент сенсационности, к примеру, в анализируемом фильме автор говорит: «Такого еще никогда не было, чтобы зарубежная певица стала звездой советской эстрады», «Через тридцать лет после смерти Анны Герман Польшу захватила настоящая «германомания» и т.п. Для придания зрелищности в рассматриваемом фильме созданы сцены с помощью компьютерной графики (первые минуты), используется элемент слайдшоу фото (перед титрами с названием).

Таким образом, в данном биографическом телепроекте драматизация происходит за счет построения авторского текста, включения эмоциональных высказываний участников фильма, нарастающего эмоционального напряжения, связанного с приобретением собственного дома, вставок из художественного сериала про Анну Герман, позволяющих иллюстрировать описываемые события, а также за счет частой смены и разнообразия визуального ряда автор не дает зрителю заскучать.

Помимо этого примера, мы хотели бы рассмотреть более подробно ранее упомянутый в работе фильм «Василий Гроссман. Я понял, что умер». Это характерный для телеканала «Культура» биографический фильм, рассчитанный на целевую аудиторию канала. В отличие от картины «Анна Герман. Дом солнца и любви» данный пример не обладает в такой мере степенью драматизации, однако интересно наблюдать их контрастность в представлении судеб, каждая из которых по-своему трагична.

Мы уже отмечали, что композиция фильма «Василий Гроссман. Я понял, что умер» инверсивная, характеризовали ее во второй главе, поэтому обратимся сразу к содержанию и изобразительным средствам.

Создатели фильма обнаруживают связь детства Гроссмана с его литературным творчеством, а именно речь о духовной связи с матерью, еврейских корнях, родном городе Бердичеве, ставшем местом действия первого опубликованного произведения Василия Семеновича. Тут же авторы фильма напоминают нам о судьбе на тот момент еще не написанного последнего романа, проводя сравнение с судьбой экранизации рассказа о гражданской войне «В городе Бердичеве», которая была запрещена и которую «положили на полку более чем на двадцать лет».

Личная и семейная жизнь Гроссмана не подвергается осуждению и порицанию, авторы фильма подают информацию о расставании с первой женой, о супружестве с женой друга по писательскому цеху, Бориса Губера, и в дальнейшем о последней любви – жене Заболоцкого, как свершившиеся факты. Зато отношения с советской властью рассматриваются в фильме достаточно подробно. Авторы говорят о «нелюбви» Сталина к писателю: несколько раз вождь вычеркивал имя Гроссмана из списков сталинских премий. Травлю романа «За правое дело», Бенедикт Сарнов назвал «Делом Гроссмана», сродни «Делу врачей», только в литературе. По такому сравнению можно судить о неугодности писателя советской власти. Хотя был и одобренный Сталиным очерк «Направление главного удара», написанный во время военных действий в Сталинграде, где Гроссман находился в качестве корреспондента «Красной звезды». Слава его тогда могла сравниться с разве что с Эренбургом. Сталин даже приказал опубликовать очерк Гроссмана в «Правде», но в 1942 году снова не допустил награждения премией, теперь уже за повесть «Народ бессмертен».

Особая роль во всей этой истории взаимоотношений Гроссмана и советской власти отводится «Войне и миру» двадцатого века» - роману «Жизнь и судьба». Авторы фильма, показав зрителям предысторию, события, подготовившие появление «книги всей жизни», обращаются к ключевому моменту – аресту рукописи (этот момент вынесен также в начало фильма).

Осознание писателем невозможности публикации книги дало отсчет последним годам его жизни. Попытки обращения к Генеральному Секретарю ЦК успеха не принесли: Гроссмана отправили к Суслову, который сравнил книгу с «атомными бомбами, которые готовят для нас наши враги» и дал понять писателю, что его книга не будет опубликована, и останется арестованной. Тогда писатель сказал: «Я понял, что умер». Эта фраза легла в основу названия фильма, и она наиболее точно отражает значение для Гроссмана последнего романа, «детища», в которое вложены накопленный опыт, огромный труд и душевные силы. Смерть писателя от рака в 1964 году государством не была отмечена, похороны проходили без почестей и торжественного прощания. А Эренбург, произнося речь над могилой, поставил Гроссмана в один ряд с классиками. После смерти Василия Семеновича, его последняя книга зажила своей жизнью.

Композиционным приемом фильма становится коллективное повествование, поскольку помимо авторского рассказа к участию в фильме привлекаются двенадцать человек: Наум Коржавин, Елена Губер-Коржичкина (внучка), Екатерина Короткова-Гроссман (дочь), Ирина Новикова (невестка), Бенедикт Сарнов, Инна Лиснянская (вдова Семена Липкина, друга Гроссмана, у которого хранился экземпляр «Жизни и судьбы»), Людмила и Мария Лобода (дочери Вячеслава Лободы, друга Гроссмана, в доме которого в Малоярославце хранилась второй спрятанный экземпляр романа «Жизнь и судьба»), Федор Губер (приемный сын), Владимир Войнович (писатель, способствовавший изданию романа за рубежом), Мойша Вайншельбойм (человек, выживший при расстреле евреев г.Бердичи), Василий Христофоров (начальник Управления регистрации и архивных фондов ФСБ России).

Слова людей, лично знавших писателя, создают достоверную картину, дают возможность представить события, опираясь на впечатления очевидцев. Так, именно рассказы внучки, невестки, дочери, приемного сына создают образ Гроссмана-человека, а не Гроссмана-писателя. Находкой авторов фильма становится Мойша Вайншельбойм, житель города Бердичи, выживший в 1941 году в расстрельной яме, в которой оказалась мать Гроссмана. Также оживляют авторский рассказ наследники «хранителей» спрятанных рукописей: Людмила и Мария Лобода и Инна Лиснянская.

Если следовать классической типологии конфликтов в драматургии, то в этом фильме показан конфликт человек-обстоятельства. Со столкновения, драматически напряженного момента, как уже было отмечено, начинается фильм. Судьба романа «Жизнь и судьба» становится лейтмотивом фильма. Также красной нитью в картине проводятся линия отношений Гроссмана с матерью, которая воспитывала его одна, без мужа, а в 1941 году была расстреляна немцами. Ей, своей уже умершей матери, Василий Семенович напишет два письма, в 1950м и 1961 году. Это обращения к близкому, дорогому человеку, образ которого живет не только в памяти, но и в произведениях писателя. Переживания, связанные с гибелью матери, в какой-то мере воплотились в романе так же, как и судьба еврейского народа.

Еврейской теме отводится значительная роль в творчестве Гроссмана: он написал главу «Черной книги» об убийстве евреев в Бердичеве, писал про Треблинку («Треблинский ад»). О причастности к этим событиям Василия Семеновича в фильме рассказывает невестка писателя, его дочь.

На наш взгляд, в фильме выделяется момент посещения Гроссманом Ясной Поляны в 1941 году, еще до оккупации. В этом эпизоде передано не просто впечатление Гроссмана от встречи с Софьей Андреевной, внучкой Толстого, но впечатление о войне, которая гонит людей из родовых гнезд и домов по всей стране. Обособленность эпизода подчеркивается также сменой основной музыкальной темы.

Как уже говорилось ранее, исторические события часто неотделимы от истории героя. В этом фильме историческими контекстом подкрепляется вся биография Гроссмана. Это и Первая мировая, встреченная в Бердиче, и Великая Отечественная, во время которой на передовой Гроссман познакомился с опальным Платоновым (их дружба сохранилась на всю жизнь), и эвакуация семьи в город Чистополь, во время которой погиб старший пасынок, рассматривается не только как место их пребывания, но и как место, в котором «завязался» не один «узел». Там Пастернак задумал роман «Доктор Живаго», Гроссман сказал другу Липкину, что начал работу над романом «За правое дело» (из которого потом выросла «Жизнь и судьба»), Чистополь связал семьи Бродского и Твардовского. Так, помимо событий жизни Гроссмана зритель узнает и о том, что происходило в то же время, узнает контекст.

Создавая целостную документальную картину, авторы фильма используют кадры из фильмов по мотивам произведений В. Гроссмана, приводят цитаты из его документов, писем, произведений, то есть вводят как будто голос самого героя, транслируют его личные высказывания.

В качестве иллюстративного материала приводятся архивные фотографии, хроника Первой мировой войны, Великой Отечественной войны, съемки мест, связанных с писателем, рукописи и интерьера кабинета Гроссмана. Включение в фильм очевидцев жизни Гроссмана также работает на создании документального образа героя.

Отдельно стоит сказать об авторском тексте. Основное повествование в исполнении Сергея Урсуляка принимается как глубоко личная история, заставляющая сопереживать, и в то же время, как общая для всех людей история, которая напоминает об трагедиях прошлого.

В фильме трижды встречаются кадры поезда. Движущийся поезд можно рассматривать как устоявшийся образ проходящей жизни, течения времени, пути. Первый раз поезд показан в начале фильма, на фоне этих кадров наложены титры с названием фильма. Второй раз показан фашистский поезд (кадры хроники), когда рассказывается, что с этого момента начинается эпопея Гроссмана о Сталинграде. Третий раз поезд появляется уже в последней части фильма, когда говорится о том, что не все рукописи были арестованы, что одна из двух сохраненных была отправлена подальше от Москвы в Малоярославец.

В заключение можно сказать, что фильм, созданный в год пятидеситилетней годовщины смерти писателя Василия Гроссмана, показывает не только его жизненный путь, но и драматические события страны через призму его жизни. Формат (просветительский) телеканала «Культура» дает авторам возможность удерживать интерес осведомленного зрителя, не прибегая к различного рода ухищрениям для привлечения внимания, как то: комментарии публичных персон, эмоциональные лексические выражения

**ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3**

Телевизионные биографические фильмы существуют как отдельные произведения и как многосерийные фильмы. Некоторые выдающиеся личности становятся героями нескольких биографических картин. В таких работах фактическая основа, некоторые рассказчики, документальные материалы могут повторяться, отличие проявляется в авторском подходе, подаче материала, изобразительных средствах.

Подчас, обращение к деятелям прошлого определяется юбилейной датой, связанной с жизнью героя. Таковы фильмы «Борис Ельцин. Жизнь и судьба» (к 80-летию Б.Н. Ельцина), «Цвет нации» (к 150-летию С.М. Прокудина-Горского, к 100-летию 1913 года). Эти фильмы можно отнести к числу юбилейных (подробнее к специфике юбилейных фильмов мы обращались в первой главе).

Телевизионные биографические циклы строятся шаблонно в заданном формате, то есть при создании каждого выпуска соблюдается совокупность признаков, определяющих концепцию произведения. Во втором параграфе мы отразили особенности форматов проектов телеканала «Культура» «Гении и злодеи», «Острова» и «Легенды мирового кино».

Искусственная драматизация присуща некоторым биографическим телевизионным проектам, нацеленным на широкую аудиторию. Драматизация проявляется в построении сценария, интонации закадрового голоса, воздействии на эмоции зрителей, акцентах на драматических моментах, нарастающем напряжении, рефренах.

Обращение к биографическому фильму телеканала «Культура», позволяет говорить о более сдержанном, просветительском тоне повествования, и о богатом изобразительном ряде, не лишенном художественности и символики, что можно объяснить спецификой телеканала, его тематической направленностью.

**Заключение**

Исследование документального биографического фильма на современном телеэкране позволяет сделать вывод о том, что форма, структура и изобразительные средства фильма просчитываются на начальном (подготовительном) этапе работы. Специфика будущего фильма во многом определяется форматом программы (если это цикл) и форматом телеканала (если фильм выпускается как самостоятельное произведение).

Сегодня появляется множество фильмов и проектов, посвященных выдающимся деятелям недавнего прошлого, в связи с чем наполнение визуального ряда упрощается: накапливаются многочисленные архивные съемки, в том числе с участием героя, находятся современники, готовые рассказать о нем. Эти обстоятельства позволяют ускорять процесс производства, и фильмы могут создаваться в течение нескольких дней (например, «фильмы-некрологи»).

В целом, для создания визуального ряда биографических фильмов используется стандартный набор средств: хроника, архивные фотографии, документы, интервью с людьми, причастными к жизни героя, а также художественные реконструкции, анимация и компьютерная графика. Игровые и анимационные вставки обогащают палитру художественно-выразительных средств, позволяют наглядно продемонстрировать события из жизни героя биографического фильма, создать атмосферу описываемой эпохи. Однако они также могут не соответствовать действительности (домысливаться) или быть неуместными в рамках выбранного киноповествования.

Киноцитаты включаются в биографические фильмы о людях творческих профессий, связанных с кино, а также о писателях (используются фильмы по произведениям писателей). Обращение к ранее известному зрителю произведению активизирует его восприятие.

Мозаичность и эклектичность содержания, характерная для современных телевизионных биографических фильмов, существующие в рамках постмодернистской эстетики, активно используются авторами и принимаются зрителем. Специфической чертой биографических телевизионных проектов становится искусственная драматизация, проявляющаяся в построении сценария, интонации закадрового голоса, воздействии на эмоции зрителей, акцентах на драматических моментах, нарастающем напряжении, рефренах.

Рассмотрение основных композиционных структур показало, что необходимость привлечения и удержания внимания зрителя требует яркого интригующего начала, так скажем, тизера. Нелинейная композиция позволяет выстраивать материал в соответствии с движением мысли автора, вне хронологии событий жизни героя, а кольцевая композиция заставляет задуматься, акцентирует внимание зрителя на каком-либо эпизоде.

Выбор повествовательной стратегии зависит от не только от замысла, но и от имеющегося визуального материала. Коллективное повествование – распространенный принцип рассказывания экранной истории, который позволяет скрыть недостаток иллюстративного материала и усилить достоверность представленной информации. Включение комментариев очевидцев жизни героя или осведомленных людей (например, биографов, историков и пр.) представляется зрителям правдоподобным, при этом смена говорящих в кадре не вызывает дискомфорта для аудитории, привычной к новостям, ток-шоу и пр.

В фильмах с монологическим повествованием проявляется тенденция доминирования текста над изображением. В связи с распространенным фоновым телесмотрением, чтобы не «вырывать» зрителя из обычных жизненных процессов, практически вся информация вкладывается в текст, и меньшее, чем раньше, значение уделяется эстетике и выразительности визуального ряда.

В данном исследовании сделан обзор современных биографических циклов, приводятся примеры драматургических, композиционных и художественных решений в конкретных фильмах. В результате работы выдвинутая гипотезаотчасти подтвердилась. Форматирование телевизионного контента действительно оказывает влияние на структуру биографических фильмов, если это цикловые программы, с заданными техническими, драматургическими и художественными параметрами или «фильмы-некрологи», строящиеся на высказываниях родных и близких, иллюстрирующие профессиональные достижения личности. Единичные авторские фильмы более разнообразны в драматургических, композиционных и изобразительных средствах.

**Фильмография**

«Silentium. Судьба Великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой» (2000, реж. М.Гуреев)

«А.С. Пушкин» (1949, реж. С. Бубрик, В. Николаи)

«Александр Невский» (1938, реж. С. М. Эйзенштейн)

«Альтовая соната» (1981, реж. С. Аранович)

«Анна Герман. Дом солнца и любви» (2016, реж. Г. Ананов)

«Анна Герман. Тайна белого ангела» (2012, реж. В. Кшистек, А. Тименко)

«Битва за Севастополь» (2015, реж. С. Мокрицкий)

«Богдан Хмельницкий» (1941, реж. И. А. Савченко)

«Большая медведица» (2005, реж. Лилия Вьюгина)

«Больше, чем любовь. Пьер Абеляр и Элоиза Фульбер».«Память плоти» (реж. Александр Столяров, 2013)

«Больше, чем любовь. Тургенев и Виардо» (2002, реж. В. Васильев).

«Борис Ельцин. Жизнь и судьба» (2011, реж. А. Горшанов, А. Прохоренков)

«Борис Ельцин. Отступать нельзя» (2016, реж. С. Кожевников)

«Борис Рыжий» (2008, реж. Алёна ван дер Хорст)

«В. Маяковский» (1951, реж. С. Бубрик)

«Вальс с Баширом» (2008, Ари Фольман)

«Василий Гроссман. Я понял, что умер» (2014, реж. Е .Якович)

«Владимир Красное Солнышко» (2014, реж. А.Гарянин).

«Воцарение дома Романовых» (1913, реж. В. Гончаров, П. Чардынин)

 «Время, которое всегда с нами» (1965, реж. С. Аранович)

«Генерал Кинжал, или Звездные часы Константина Рокоссовского» (2014, реж. В. Сапрынский, И. Савенков)

«Гении и злодеи. Владимир Русанов. Полярный Геркулес»(2016, реж. Ю.Маврина)

«Гении и злодеи. Леопольд Сулержицкий. Приют вечного странника» (2016, реж. Т. Малова)

«Гении и злодеи. Трофим Лысенко. Триумф и крах Всесоюзного садовника» (2016, реж. Л. Мёдов)

«Голоса» (1997, реж. А. Осипов)

«Джентльмены удачи» (1971, реж. А. Серов)

«Достояние республики» (1971, реж. В. Бычков),

«Друг Горького Андреева» (1966, реж. С. Аранович)

«Душа нараспашку. К юбилею Нонны Мордюковой» (2015, реж. И. Крячко)

«Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири» (1910, реж. В. Гончаров)

«Жар-Птица Ивана Билибина» (2006, реж. А. Шувиков)

«Жизнь и смерть А. С. Пушкина» (1910, реж. В. Гончаров)

«Жуков и Рокоссовский. Служили два товарища» (2015, реж. А .Симонов)

«Зворыкин-Муромец» (2010, реж. С. Нурмамед, И. Скворцов)

«Иван Васильевич меняет профессию» (1973, реж. Л. Гайдай)

«ИЛЬФИПЕТРОВ» (2013, реж. Р. Либеров)

«Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» (2010, реж. Р. Либеров)

«Исторические хроники с Николаем Сванидзе. 1993 год. Борис Ельцин. Часть 1» (ВГТРК, 2013)

«К 200-летию М.Ю. Лермонтова «Еще минута, и я упал…» (2014, реж. О. Кушаковская)

«К юбилею Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» (2015, реж. С. Браверман)

«Как уходили кумиры. Анатолий Блюменталь»(2009, реж. А. Горевич)

 «Катюша» (1964, реж. В. Лисакович).

«Л. Н. Толстой» (1953, реж. С. Бубрик)

«Легенды мирового кино. Джек Николсон» (2015, реж. А. Истратов)

«Легенды мирового кино. Евгений Леонов»(2013, реж. А. Истратов)

«Мадагаскар, путевой дневник» (2010, реж. Бастьен Дюбуа)

«Мария Миронова. Да, я царица!» (2011, реж.С. Босенко)

«Марфа Посадница» (1910, реж. А. Метр)

«Минин и Пожарский» (1939, реж. В.И. Пудовкина и М. И. Доллера)

«Мой муж – гений» (Россия, 2008, реж. Т. Архипцова).

«Мы с вами где-то встречались» (1954, реж. Н. Досталь, А. Тутышкин)

«Назначение» (1980, реж. С. Колосов),

«Написано Сергеем Довлатовым» (2012, реж. Р. Либеров)

«Наталья Крачковская. Прощай, любимая…» (РЕН-ТВ, 2016)

«Никогда, как в первый раз» (2006, реж. Йонас Оделл) (2006)

«Один день Жоры Владимова» (2011, реж. Р. Либеров)

«Оптическая ось» (2013, реж. М.Разбежкина),

«Острова. Марина Цветаева. Последний дневник» (2012, реж.А. Судиловский)

«Острова. Михаил Шолохов» (2015, реж. А. Судиловский)

«Охота на ангела» (2002, реж. А. Осипов)

«Петр Великий» (1910, реж. К.Ганзен, В. Гончаров)

«Пётр I» (1937, реж. В. М. Петров)

«Пленницы судьбы» (2005, реж. Михаил Трофимов, Татьяна Малышева)

«Полководцы России. От Древней Руси до XX века. Константин Рокоссовский» (2014, реж. Е. Лосева)

«Полосатый рейс» (1961, реж. В. Фетин)

«Пролетая над гнездом кукушки» (1975, реж. Милош Форман)

«Птица-Гоголь» (2009, С. Нурмамед, И. Скворцов)

«Путешествие в Коломну» (1986, реж. Л. Шахт)

«Россия в цвете» (2010, реж. В. Метелин)

«Солдатский долг маршала Рокоссовского» (2010, реж. Т. Селихова)

«Сохрани мою речь навсегда» (2015, реж. Р. Либеров)

«Страсти по Марине» (2004, реж. А. Осипов)

«Суворов» (1940, реж. В.И. Пудовкина и М. И. Доллера)

«Три полета Ники Турбиной» (2006, Автор и режиссер Наталья Кадырова)

«У Бога добавки не просят…» (2011, реж. М. Катушкин)

«Ф.М. Достоевский» (1956, реж. С. Бубрик, И. Копалин)

«Фрида на фоне Фриды. Приговоренная к фиесте» (2005, реж. Н. Назарова)

«Цвет нации» (2013, реж. С. Нурмамед)

«Человек с бульвара Капуцинов» (1987, реж. А. Сурикова)

«Чтобы помнили. О. Викландт» (2002, реж. О. Медынская)

«Эпизод из жизни Дмитрия Донского» (1909, реж. К. Ганзен)

«Юрий Олеша по кличке «писатель» (2009, реж. Р. Либеров)

«Я – Вольф Мессинг» (Россия, 2009, реж. Н. Викторов)

«Я блесну непрошенной слезой…» (2016, реж. К. Мурашев)

«Я возвращаю ваш портрет» (1983, реж. В. Виноградов)

**Библиография**

**Книжные издания**

 Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.

 Бурдье П. О телевидение и журналистике / Пер. с фр. Т. Анисимовой, Ю. Марковой; Отв. ред., предисл. Н. Шматко. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. – 160 с.

1. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / Пер с нем., послесл. Е. С. Громова. – М.: Радуга, 1986. – 406 с.
2. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества / 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. – 240 с.
3. Дмитриев Л. А. Тайны искусства: законы телевиз. драматургии как законы творчества: учеб. пособие. – М.: [б. и.], 1994. – 131 с.
4. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа: [Эстетика документализма]. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
5. Лейда Д. Из фильмов – фильмы. / Пер. с англ. Д.Ф. Соколова. – М.: Искусство, 1966. – 190с.
6. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. – М.: ВК, 2009. – 363 с.

Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 187 с.

 Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие/ В.Ф. Познин. – СПб.: С-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и масс. коммуникаций», 2015. – 236 с.

1. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.

 Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учеб. пособие. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2010. – 112 с.

Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. – 172 с.

 Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М.:РОССПЭН [Политическая энциклопедия], 2010. – 287 с.

 Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. – M.: Издатель А. Г. Дворников, 2003. – 206 с.

Туркин В.К. Драматургия кино: Учебное пособие / 2-е изд. – М.: ВГИК, 2007. – 320 с.

Altheide David L. Media logic/ Altheide David L., Robert P. Snow. – Beverly Hills, CA: SAGE, 1979.

**Статьи**

 Качкаева А. Г. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2010. – № 10. – С. 42-51.

 Петровская И.Ф. Эпоха — не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни / беседовал Б. Докторов // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований.–2008.– №4. – С.39-42.

1. Познин В. Ф. Культура на фоне истории // Культура. – 2015. – 11 февраля. – С.4.

 Сарина О. С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах // Журналистский ежегодник. – 2012. – №1. – С. 123-124.

1. Цибанова Н. Н. Классификация основного контента телеканалов по периодичности выхода в эфир // Молодой ученый. – 2014. – №18. – С. 833-837.

**Диссертации и авторефераты диссертаций**

 Григорьева Л. М. Биографический очерк в современной российской журнальной периодике: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М ., 2010. – 22 с.

 Гудяков Р. В. Драматизация информации на российском телевидении как фактор формирования социальной идентичности: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 2012. – 24 с.

 Никулина Г. Ю. Телевизионный очерк (Жанровые признаки и тенденции развития): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 1975. – 19 с.

 Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.09. –СПб., 2009. – 345 с.

 Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 2009. – 25с.

 Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. – М., 2010. – 191 с.

**Электронные ресурсы**

 «ЖЗЛ» – история замечательного издания [Электронный ресурс] // jzl-life.ru. – Режим доступа: <http://www.jzl-life.ru/history.html>.

«Наша история богата». На вопросы редакции отечественных записок отвечает Леонид Парфёнов [Электронный ресурс] // Отечественные записки. – 2004. - № 5. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/nasha-istoriya-bogata>.

Азарин В. Соревнуются телефильмы. [Электронный ресурс] // Советский экран. – 1967. – №2. – Режим доступа: <http://kan-oleg.narod.ru/publ/pressa67/sorev.htm>.

Беляев И.К. Введение в режиссуру (курс для документалистов). Части 1 и 2 [Электронный ресурс]. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1998. – 81 с. (1часть), 157 с. (2 часть). – Режим доступа: <http://history-library.com/index.php?id1=3&category=kinematograf&author=belyayev-ik&book=1998>.

Гмызина Э.В. Присвоение прошлого или реальность медийной истории [Электронный ресурс] // Аналитика культурологи. – 2011. – №19. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/prisvoenie-proshlogo-ili-realnost-mediynoy-istorii>.

 Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана [Электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – Режим доступа:<http://royallib.com/book/goryunova_n/hudogestvenno_virazitelnie_sredstva_ekrana.html>.

 Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратов [Электронный ресурс]. – М.: Ад Маргинем, 2004. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deleuze-cinema-ru.pdf>.

Кемарская И.Н. Путь ТВ-сценариста или 7 подходов к бутерброду с икрой [Электронный ресурс] // newsman.tsu.ru. – Режим доступа: <http://www.newsman.tsu.ru/2015/01/put-tv-scenarista-ili-sem-podxodov-k-buterbrodu-s-ikroj-i-kemarskaya/>.

Ларина Ю. Документайное кино [Электронный ресурс] // Коммерсант. – 2008. – 28 сентября. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2301467>.

 Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы [Электронный ресурс]. – М.: Искусство, 1965. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/kino/index.htm>.

 Леонид Парфенов. Официальный сайт [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://leonidparfenov.ru>.

 Либеров Р. Каждый режиссер хочет, чтобы его кино смотрели [Электронный ресурс] / беседовала Е. Кадушкина // Сетевое издание m24.ru. – Режим доступа: <http://www.m24.ru/m/articles/26071>.

Мазурова С. «Не предполагал, что 70% молодежи не знает об Ильфе и Петрове» [Электронный ресурс] / Мазурова С., Авраменко Е. [Интервью с Р.Либеровым] // Известия – 2013. – 2 октября. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/558075#ixzz44HZLMBq4>.

Месеняшина Л.А. И еще раз о жанре и формате [Электронный ресурс] // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 26. – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/355/015.pdf>.

 Методика телевизионной журналистики [Электронный ресурс]: учебное пособие для студентов вузов / Л. П. Шестеркина, Т.Д. Николаева. – М.: Аспект Пресс, 2012. – Режим доступа: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/shestjorkina.htm>.

 Муратов С. А. Культурная контрреволюция ТВ: ликвидация документального кино. [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2012. – №6. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/06/kulturnaya-kontrrevolyutsiya-tv-likvidatsiya-dokumentalnogo-kino>.

Пронин А.А. Документальная телебиография: о некоторых этических аспектах работы сценариста [Электронный ресурс] //Журналистский ежегодник. – 2013. – № 2-2. – Режим доступа <http://cyberleninka.ru/article/n/dokumentalnaya-telebiografiya-o-nekotoryh-eticheskih-aspektah-raboty-stsenarista>.

Пьянзина И.В., Цапюк Н.В. Телемемуары на современном российском телевидении (на примере программ «Серебряный шар» и «Намедни»). [Электронный ресурс] // journal.mrsu.ru. – Режим доступа:<http://journal.mrsu.ru/wpcontent/uploads/2015/07/pyanzinacapyuk_statya.pdf>.

 Рагибер М. Монтаж: Реферативное изложение главы из книги Майкла Рабигера «Режиссура документального кино» / пер. А. Лыковой, предисл. и коммент. А.Г. Соколова [Электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1999. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/CINEMA/kinowed/montazh.txt_with-big-pictures.html>.

РЕН ТВ покажет последнее интервью Натальи Крачковской [Электронный ресурс] // Информационное агентство ТАСС. – 2016. – 3 марта. – Режим доступа: <http://tass.ru/kultura/2714694>.

Сердюков П. Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. [Электронный ресурс] // theoryandpractice.ru. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography>.

1. Телевизионная журналистика. [Электронный ресурс]: учебник / под ред. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А.Я. Юровского.– М, 2002. – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text6/23.htm>.

Телеканал «Первый канал» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://www.1tv.ru>.

Телеканал «Россия-1» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://russia.tv/video/index/menu_id/266/>.

Телеканал «Россия-Культура» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://tvkultura.ru>.

 Телекомпания «Цивилизация» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://www.civilization-tv.ru/index.php>.

Терещенко М. Мультфильм как документ [Электронный ресурс] // os.colta.ru. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1/>.

 Фильмофонд ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xn--d1ahjeffa7be1f.xn--p1ai/>.

 Чтобы помнили [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: [http://chtoby-pomnili.com](http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1643).

Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? [Электронный ресурс] // Вестник электронных и печатных СМИ. – № 13. – Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>.

 Юренев Р. Н. Биографический фильм [Электронный ресурс] // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Режим доступа: <http://cinema.academic.ru/2450>.

Приложение 1.

**Интервью с Л.Е. Шахт (01.12.2014)**

**Беседовала Надежда Смирнова**

**- Вы снимаете документальные биографические фильмы. Почему?**

- Таких фильмов у меня много. Меня больше всего интересует человеческая личность. Очень интересно, когда эта личность прошла свой путь, какие-то достижения. Я вышла на эту тему, это был большой подарок судьбы, когда уже можно было что-то предлагать, выбирать. Это было уже по времени ближе к перестройке. Тема человеческой судьбы, свершения. Мне всегда интересен сам путь, драматургия биографии человека, которая становится сама источником драматургии фильма.

В биографиях великих людей есть огромный значительный смысл для поколения, для молодежи. Я очень любила серию ЖЗЛ. Жизнь замечательных людей. Ее основал в 33-м, кажется, году Горький. Что значит, основал, он ее возобновил. Павленко, кажется, выпускал еще с начала века. Мне интересен документ, ссылки документы, цитаты. Вообще, подстрочники – самое интересное в документальной литературе. Если интересует время, нужно идти в библиотеки. Это важно, я рано это поняла, для себя самой. Уже в детстве была потребность во внутреннем развитии, ведь уже когда начинаешь читать книги, ты погружаешься в сложный мир, магический, погружаешься все больше и больше, хочется, чтобы тебе это объясняли. Родители не всегда могут, поэтому для себя самой важно понять, найти свой путь. А интереснее узнавать всегда из какой-то судьбы. Ты примеряешься: твое - не твое, как выстраивать свою душу. Не просто, кем быть, а кем быть человечески, какой-то нравственный выбор, этический. Строение личности. А это есть в судьбах великих людей. Судьбы у великих людей очень и очень непростые, часто трагичны. Очень трагичны, менее трагичны, но сложны бесконечно. Самое интересное, когда человек себя делает сам, из глубинок. Простой пример, Ломоносов.

**- Что главное в начале работы над биографическим фильмом?**

- Главное в начале работы – это «мое - не мое». Моя личность или не моя. Скажем, о Мао Цзэдуне я бы не стала делать, может быть, и Сталине бы не стала. Тема очень сложная, хотя, недавно Владимир Бортко проговорился в программе, что он мечтает и давно готовится к этому фильму. Суперсложное время, супертрагическое. Дай Бог ему сил. Вот что значит, твое - не твое. Когда по долгу службы нам давали какие-то темы на выбор, мало, но когда ты уже что-то доказал, что можешь делать, то из нескольких тем ты выбираешь и понимаешь: «о, это мое».

Пример биографических тем – серия ЖЗЛ. Когда нет никакого другого материала, книга ЖЗЛ может дать очень много. Вы прочли книгу, у вас есть общая схема, его жизнь, понимаете, о чем идет речь, о времени, о событиях, есть представление о герое. Но это первое чтения. Дальше обращаете внимание на ссылки, документы. Конечно, в музей нужно идти. Путь человека. Вы понимаете причины и следствия. И вам становится интересно, это начинает уже биться в вас. Уже ваша мысль начинает работать. Очень важно и себя слушать, что вы чувствуете, что вы поняли. Не анализировать, нет, оно само приходит понимание, волнение, что-то внутри пошел процесс, вам становится очень интересно. Вы уже сами немножко эксперт. Конечно, понять все невозможно никогда. Объять все невозможно никогда. Вы выбираете какую-то тему, из всего материала уже нужно вычленять, что вас больше всего задело, творчество ли, какой-то поступок или какой-то период в жизни – или все вместе – проследить путь чего-то: путь становления художника, он стал знаменитым – а как? В книгах есть ссылки на воспоминания, их нужно тоже читать, особенно свидетелей, близких людей. Все это как документ вычитывать. Чем большей информацией вы владеете, тем яснее у вас зреет и план, и понимание, и каким путем идти.

Наша задача в чем сложна, почему нужно выискивать по крупицам отбирать материал? Первая позиция – сбор материала, погружение в тему. Мой путь всегда … я пока не вычерпаю все, я не могу точку поставить, не могу ни сценарий писать, ни синопсис. И потом есть «тайна клада». В самый последний момент может что-то такое открыться, что вообще все перевернет. И нужно найти время, посвятить себя этому, не сдаваться, максимально.

**- Как создается образ героя?**

- В кино, при создании биографического фильма, включается уже все. Когда ты знакомишься с материалом, тебя интересуют события, схема, путь событий. Надо понимать, на каком материале вы будете отображать жизнь героя. Очень важно интервью с героем, его живое слово. Его личные воспоминания, дневники, письма. Это первооснова того, что герой говорит сам. Хорошо экспертов собирать, но может быть и фильм-монолог. И строится только исключительно на личных словах автора. Это могут быть не только дневники, но и цитаты из каких-то произведений, которые касаются этого периода.

Скажем, в фильме «Пушкин в Коломне». Коломна. После Лицея он живет в Коломне на набережной Фонтанки. Там же его первая комната. Фонтанка, 185 дом, там висит доска. Что такое Коломна? Это интересное место, район начинается от Театральной площади, и до Калинкина моста. Чтобы найти, что снимать, ты думаешь, как тебе это показать, или антураж, нужны места действия, какие-то памятные места, чтобы показать причастность. Места героя биографии, и что здесь происходило, надо изображение найти. В этом плане музей-квартира – это роскошь, там есть быт, какая-то атмосфера. Там можно найти какие-то рукописи, документы, фолианты, образ жизни, кабинет. Там есть то, что позволяет делать какой-то эпизод. А если этого нет? Что остается? Дома, набережная, где он ходил. Но еще, смотрим, что он пишет в это время. Как он обыгрывает место. Что видит. Знаменитая его сцена в Стасовском соборе (его потом снесли), эпизод с графиней. Графиня молилась, ее видит там герой и т.д. и т.д. Собора нет. Предположим, мне нужен, я поднимаю все, иконографию, картинки, гравюры, вида этого собора не нахожу. Есть план и маленькая гравюрка в книге, иллюстрации с поэмой. А мне хотелось сделать эпизод «графиня молится». Мы пришли в Никольский собор, он рядом, познакомились с батюшкой, он оказался интересным человеком. Мы попросили у него там снять, он разрешил, тогда службы уже шли там, это был 1985. Верхний зал, очень красивый, мы решили, что будем там снимать, когда служба идет. Этот собор относился к тому времени, то есть уже был в то время в Коломне. Это классический вид. И что вы думаете, к моменту съемок этот собор ставят на реставрацию и закрывают купола. И мы не можем его снимать.

Еще один эпизод в доме, где собиралось общество «Зеленая лампа», действие «дом в Коломне». Гусар переодевается в женское платье, чтобы познакомиться с девушкой. Нанимается кухаркой и такой момент автор застает – кухарка бреется. Смешной эпизод. Художник пошел гениальным ходом. Впервые мы такое использовали, до этого никогда такой смелости не было в нашем кино, мы вывернули интерьер в экстерьер, интерьер в натуру. Например, эпизод «кухарка бралась». Нужен был деревянный домик, там его нет. Единственный деревянный домик – это угол Римского-Корсакова пресечение рядом с Никольским собором, там мостик есть и на углу перед ним стоял домик Жуковского, куда Пушкин ходил. Мы берем деревянный дом, действие происходит на фоне дома. Строим подиум на улице (снимали ночью, когда не было машин). Зеркало, столик старинный – все это брали на Ленфильме. Все это на улице. Немое кино. Но это иллюстрация.

Точно так же «зеленая лампа». Можно было строить павильон… а мы снимали на фоне собора. Потому что окна этой квартиры входят на площадь. Сразу возникает мысль, а где жил герой, какая среда его окружала? Загляните в окно – и в окно мы видим собор. И вот в садике мы ставим стол тоже круглый, лампу зеленую. Но у меня стал вопрос, как одеть героев, какие костюмы? Да, жабо, костюмы, но в кино важна деталь. Наш консультант, В.Э.Вацуро, подсказал мне, почитайте Лотмана. Книга называется «Комментарии к Евгению Онегину». И в этих комментариях я нахожу, что для ритуала они придумали что, они заказали себе и сшили красные колпаки. Почему красные и почему колпаки? Это 1818-19 год, когда они еще собираются и колпаки эти символ французской революции. Это был знак свободы. И я узнаю про эти колпаки. Мы шьем эти колпаки. Актеры в костюмах, белая ночь и эти колпаки, кто в них, у кого-то рядом они лежат. Белая ночь и зеленая лампа. Они переговариваются между собой, мы как будто из окна это видим, а за ними – Никольский собор. Перспектива, которая документальна. Была на тот момент, потому что потом этот дом перенесли.

Вот почему важны комментарии, исследования, которые раскрывают время для построения эпизода кинематографического, чтобы создать образ, можно без объяснения, главное, что ты сам знаешь, что ты исторически точен. Это мой путь, не все так поступают, и не всегда это делают. Счастье необыкновенное – это ты нашел, твоя находка, твое открытие. Радость ни с чем несравнимая. Это такой творческий путь.

Еще эпизод в доме на Фонтанке. Там нет музея, это на тот момент коммунальные квартиры, и мы находим соседнюю пустую квартиру, также выходящую окнами на Фонтанку, воссоздаем интерьер там. Мы делаем несколько гравюр, стены, столик у окна. Я знаю, что это время – предшествует отъезду в ссылку за оду «Вольность». На фоне окна в пепельнице мы сжигаем рукопись, а за огнем – портрет Жуковского с надписью «Победителю ученику от побежденного учителя». То есть он подарил, когда «Руслан и Людмила» уже была написана. Три детали. И когда мы делаем комнату, мы снимаем рукопись и уходим в окно, на воды Фонтанки. Вода, город в полумраке. И вода дает переход.

Такие приемы используются, когда ничего нет, это так называемое восстановление факта. Дальше собирается вся иконография, которая только может быть. Это портреты, рисунки, фотографии, если есть. Нам нужно создать образ. Желательно, чтобы были и детские фотографии. Все это нужно искать в архивах. Ходить по музеям. Это могут быть гравюры, портреты. Но раньше 18 века я не делала, самый ранний, это был Карамзин у меня. Но там были портреты его молодого. Мы нашли в Литературном музее в Москве. И нужно смотреть по ссылкам, искать по архивам, отобрать все, что относится к жизни героя, родители, круг общения. Когда людей уже нет в живых, хорошо ввести его воспоминания, воспоминания о нем современников. Но нужно наложить текст на что-то. Карамзин, он путешествует, встречается с Кантом, Гете, в Веймаре, встречается с знаменитыми людьми. В 18 лет. И где эти портреты? Нам повезло, мы ездили в Германию. Там мы не просто мы нашли портреты, но и много памятников. Национальная библиотека 18 века. Фантастической красоты здание, с балюстрадами. Мы могли это снять.

Если есть искать музей-квартиру. Все, что есть памятное, живое, все это нужно рыть дальше. Искать образы, найти, что снимать. Если это слово, очерк, статья, то вы можете описать это в тексте. Описываете, что видели, где были, может, свое ощущение. Дальше нужно искать жанр. Либо это будет ведущий, эксперты, который о ком-то, о чем-то рассказывает. Опять-таки здесь уже прицельно, конкретно о чем-то. Правда люди, которые много знают, они заводные, обычно обрушивают на вас такой объем информации… Но из этого потом выбирается главное. Расшифровка, отбор.

Если это старые времена, ищем эпоху и время. Это нужно смотреть музеи, искать портреты, пейзажи, смотреть какой город, где это было, страна. Найти все, что только можно, потому что нужно найти образ, дать представление, где это все происходило, без этого «кина» нет. Нужно куда-то поместить событие, текст. Это тоже отдельная работа. Если есть возможность ехать в другой город, то нужно ехать.

Если герой затрагивает эпоху, когда уже есть какие-то кинематографические работы, тут возможности раздвигаются, начинается поиск киноматериала. Тем же путем, все возможное по архивам. Опять же важно знать биографию, чтобы понимать, какие события тогда происходили, точнее находить по событиям. Если нет человека, но есть событие, где он мог присутствовать, это можно использовать. Есть событие, это документ. Он уже там.

Надо все записывать, вести свой блокнот, тетрадь. Все источники, расписанные отсмотренные материалы. Все это подсказывает, каким путем идти. Если герой знаменитый, то его скорее всего снимали. Сейчас выставляются архивы, каталоги в сети, вы можете уже посмотреть, есть ли то, что вас интересует по дате, времени, герою, а потом уже ехать в сам архив. Смотреть дают, а вот если вы находите, что собираетесь использовать, то тут уже нужно заказывать, и чаще всего оплачивать использование.

Интернет как справочник дает возможность быстро найти информацию, но лучше использовать опись архивов. Интернет как справочник – очень хорошо. Но чтобы копать дальше – нужно идти в библиотеки, смотреть книги. Очень много материал начнет вам сам подсказывать. Вдруг какая-то тема выскочит, событие, по которому есть материал, и оно важное его можно сделать эпизодом.

**- Что входит в понятие «биографический фильм», он ближе к исторической теме или фильмам-портретам?**

 - Биографический фильм может быть фильмом-портретом. Трагедией, комедией, любым жанром. Что входит? Жизнь. Рассказ о жизни.

**- Ближе к исторической теме?**

- Биография, конечно, это исторический кусок. Человек всегда в истории. Как может быть биография без времени. Вы не поймете ни времени, ни личности, если не будете знать истории. Человек живет во времени. Все события времени на нем отражаются. Дело в том, что время формирует человека, его личность, его отношение к этому времени. Рождается или сопротивление, или он со своим временем совпадает, ему ничего другого не надо. Или он смотрит вперед намного, так обычно с учеными происходит. Или взгляд его обращен в прошлое, он выявляет исторически закономерности. Огромная ошибка не принимать, не интересоваться. Вы можете не давать историю в фильме. Но знать ее вы должны. И без привязок ко времени ничего не получится, в безвоздушном пространстве ничего не существует.

**- При выборе героя для меня встал вопрос о том, кого выбирать героем, живого человека или уже ушедшего.**

- Я приводила в пример Пушкин, Карамзин, Берггольц, их уже нет, а Алферов – жив. Это ярчайшая личность, мы про него снимали фильм. Про современного человека принцип работы такой же - идете и также начинаете познавать, что он сделал, есть пласт, чтобы знать, что сравнить, в чем же было первооткрытие. На фоне чего он был. Мне кажется, что фильм-портрет может быть биографией. А биография может не быть фильмом-портретом.

**- Какие художественные приемы используются? Как строится драматургия, композиция?**

- Когда происходит подгонка материала, он сам вам подскажет драматургическую конструкцию построения. Это очень трудно объяснить, но вы уже работали, можете понять, какая информация есть, из чего можно выстроить сюжет, у которого есть начало, какой-то пик, вершина, есть какое-то кода. Может не быть конца. Но должен быть кода. Можно начинать с конца, начитать с начала. Я пошла сначала, потому что с конца все начинают. Мне было интересно пройти линейно и выстроить историю от и до. Очень часто прием - с середины, с какой-то фразы, с какого-то события, с чего-то яркого, что цепляет сразу внимание и хочется это раскручивать. Но вы уже знаете, как искать в материале, как это будет раскручиваться, будет выстраиваться развитие личности, биография. Можно переходить, найдя закономерность и даже на будущее, которое будет происходить с героем. Если герой жив, то можно начинать с сегодняшнего дня. А что-то там будет в сегодняшний день входить. Вы спросите: «А как это было?», и узнаете какой-то эпизод из истории, биографии, сопричастность его. Скажем, участник войны расскажет, как он выжил или как первый раз в атаку шел, и не мог этого сделать.

- **Насколько актуальны сегодня биографические фильмы и какие перспективы развития?**

- Пока существует интерес людей к истории человека, к своей истории, которые что-то значат в истории, литературе, что-то сотворили.. Пока есть люди – есть биографические фильмы, есть биографии. Это бессмертно, это пока есть человечество. Этот жанр на все времена.

Насколько актуально? Я вам сказала. Начинали с того, кому нужна ваша Ольга Берггольц. А это все зависит от того до какой меры, как вы сумеете полюбить и понять для себя, насколько это важно и такое важное, что это будет важно всем. Что это такое значительное, что это интуиция. Еще интересней – если вы пишите – откопайте что-то неожиданное, столько ведь биографий, столько личностей, столько непризнанных гениев, столько неизвестного – а там, просто фантастически много всего.

Приложение 2.

**Интервью с А.А. Прониным (10.12.2014)**

**Беседовала Надежда Смирнова**

**- Александр Алексеевич, вопрос насчет понятия документального биографического фильма. Как разграничить понятия «биографический фильм» и «фильм-портрет»?**

- Ничего сложного нет. Существуют портретные жанры, и есть такое понятие как «портретный фильм». Он включает в себя понятия и портретное интервью, и портретный очерк – разные жанры уже. А портретный фильм – это общее понятие. Когда мы говорим о портретных фильмах, мы понимаем, что это совокупность нескольких жанров, объединенных единым жанровым ядром, у них одна цель – создать образ человека на экране. Но жанровые разновидности портретного фильма, еще раз повторю, многообразны. И мы можем говорить о том, что есть портрет современника, есть историко-биографический портретный фильм, или иногда мы его просто называем биографический фильм. И разница, конечно, между ними существенна, поскольку портрет современника делается по-другому, и там есть то, чего нет в фильме биографическом – контакт автора со своим героем. Непосредственный контакт. Поэтому они в значительной степени отличаются друг от друга по технологии создания, по алгоритму работы над ними, по сути его создания. Но при этом и тот и другой –это портретный фильм. И разница между ними как между разновидностями портретного фильма. Портретный фильм – это общее понятие, а биографический – это разновидность портретного фильма.

**- Насколько сегодня актуально создание биографических фильмов?**

- Конечно. Они были и всегда интересны, потому что интерес к легендарным личностям, к героям минувших эпох прошлого был, есть и останется у зрителей. Вы посмотрите на сегодняшние эфиры и увидите, что таких фильмов, если не половина, то примерно приближается к этому. Современников мы реже видим на экране. Портретов современников мы видим не экране реже, чем биографических фильмов.

**- Вопрос, который вытекает из предыдущего, кто становится героем документального фильма?**

- Это известное дело, основная проблема, основная задача автора – это выбор героя. И если речь идет о биографических фильмах, то безусловно, в отличие от портрета современника, где еще может быть ну что называется простой человек быть героем этого фильма, то в биографических фильмах этого не случается практически никогда. Как правило, это известный либо в какой-то узкой области человек, либо широко известный человек. И выбор героя для автора собственно определяется только его личными предпочтениями, какими людьми он интересуется, какой эпохой. И тем как тот или иной герой может стать интересен для аудитории Факт того, что фильмы биографические делаются для телевидения, для эфира, конкретного канала он очень важен и здесь позиция редакции, продюсеров, которые принимаю решение, делать этот фильм или не делать тоже определяет вот эту самую вещь под названием выбор героя.

**- Какие драматургические приемы используются при создании биографических фильмов?**

- Здесь великое множество вариантов. Потому что если мы говорим о биографических фильмах вообще, то мы понимаем, что они разные. Одно дело делать биографический фильм о каком-нибудь русском генерале эпохи войны 1812 года, о котором нам мало что известно, которого есть несколько портретов, ни одной фотографии, никакой кинохроники . здесь сам материал и линия жизни, судьбы героя они как раз и определяют драматургию фильма. Вне всякого сомнения, несмотря на то, есть ли у нас обилие материала, или его немного, конечно, главным является драматургия факта. Мы опираемся на конкретные события биографии героя, которые сами по себе несут в себе вот эту самую драматургию: конфликт, действие, повороты, напряжение. И вот эти моменты определяют то, как мы будем рассказывать о герое. То есть еще раз повторяю, здесь опора на судьбы, на собственно биографию, а уж как это будет рассказано, зависти от авторов, от редакции и тут много разных моментов, которые влияют на выбор героя.

**- Можете ли вы привести примеры композиций биографического фильма?**

- Естественно есть много разных вариантов, но есть энный определенный набор практически таких шаблонов или форм, которые используют авторы в телепроизводстве, когда фильмов делается много, сроки сжатые,.. конечно, используется и кольцевая композиция с очень большим многообразием вариантов. Конечно, используется приемы композиционные приемы бэкграунда, камбэков, когда мы делаем временные перекидки, перепрыгиваем во времени, в зависимости от того, как мы ставим себе задачу. Ну и, конечно, один из самых важных, устойчивых композиционных приемов рассказа о герое, который на современном телевидении принят – это коллективное повествование. Когда есть специалисты, эксперты, потомки, еще кто-нибудь там рассказывают о герое. Его самого нет. Мы используем прием коллективного повествования – здесь опять же об отличии от портрета современника, портрет современника мы обычно используем прием монолога. Мы его конструируем, собираем. А здесь мы используем композиционный прием, принцип коллективного повествования. Это принцип композиционный, который помогает нам, во-первых, преодолеть недостаток материала, изобразительного, во-вторых, ввести в пространство фильмов еще каких-то героев, которые могут рассказать о нашем герое, о главном герое, ярко, интересно. Ну и, разумеется, сейчас довольно активно используется в композиции биографических фильмов – постановочные, реконструктивные эпизоды. Это тоже один из таких наиболее сейчас востребованных композиционных приемов, когда автор специально прописывает энное количество таких реконструкций, и они органично документальный материал вплетают в общий рассказ.

**- Эти приемы можно назвать новыми?**

- Нет. Конечно они не новые, им уже много-много лет, ну просто сейчас это очень популярно, это уже такое общее место, там, где есть сколько-нибудь приличный бюджет у фильма, авторы стараются нужно – не нужно использовать эти реконструкции.

**- А какие новые элементы?**

- Поскольку развиваются мультимедийные средства, технологи, то довольно активно используются эти возможности. Например, в тех же фильмах Парфенова «Птица Гоголь» и т.д. он использует анимацию, 3Д реконструкцию, потом различные такие приемы, которые позволяют воссоздать время с использованием современных технологических средств. Ну и еще один довольно таки любопытный, вернее не то чтобы любопытный и новый, свидетельство, характеристика современного биографического фильма – это большое количество цитат, визуальных, их фильмов, спектаклей, сейчас в биографических фильмах изобилуют. Это еще во многом определяется тем, что герои очень многих биографических фильмов – это актеры, деятели искусства, там есть, что процитировать.

**- Вы уже начали говорить о том, что есть какие-то шаблонные структурные композиции, можно ли говорить о шаблонах построения фильмов?**

- Понятно дело, что композиционные модели есть, которые можно считать шаблоном. Мы говорили о кольцевой композиции. Это уже такой стандартный прием, потом, использование камбэка, тоже вполне себе, когда мы возвращаемся к детству и делаем это сквозным мотивом. Лейтмотивом каким-то. Поскольку такое большое производство документальных фильмов, они все создаются с помощью достаточно ограниченного количества приемов, средств. Чего-то такого как раз новаторского мало, по понятным причинам. Потому что сделать это довольно сложно. Один из примеров – это фильм о Довлатове. «Полторы комнаты», посмотрите, найдите его в Интеренте. Это фильм, который сделан в основном как мультипликационный. О Бродском, не о Довлатове, а о Бродском.

**- А вы не видели «ИЛЬФИПЕТРОВ», тоже с анимацией?**

- Да-да-да. Это и есть варианты, ищут люди какие-то новые формы композиционно-сюжетные, выразительные, но в принципе в таком потоке это редкость. По объективным причинам. Фильм телевизионный делается за короткое время и чаще всего довольно скромный бюджет.

**- И последний вопрос, каковы перспективы развития биографического фильма?**

- Самые что ни наесть радужные. У нас тоже кольцевая композиция – начали с актуальности. Она как была, так и остается, людям интересно рассказы о знаменитостях. Они, так или иначе, проецируют их поступки, судьбу, какие-то мнения, суждения на свою жизнь, на собственную. Это всегда было, есть и будет. Я думаю, что в этом смысле перспективы что ни на есть светлые. Телеканалы, как в общем-то производили эту продукцию, так и будут это делать дальше.

 **- А вот еще такой вопрос, последний-последний. Могу ли я использовать для работы фильмы, которые относятся ко всей экранной документалистике, и теле- и кинофильмы? Потому что делить это очень сложно. Выделить именно кинодокументалистику очень сложно будет.**

- На самом деле не так сложно. Потому что современные биографические фильмы – это все телепроизводство. Какие-то фильмы, которые делались раньше, особенно в советское время, когда были киностудии. Тогда да, конечно, это были кинофильмы смысл какие-то серьезные различия. В некоторых случаях трудно их и найти. По сути, конечно, вы можете обращаться к опыту кинематографическому. Но если речь вести о современном биографическом фильме. Документальное кино оно ориентировано на фестивале, а на фестивалях очень редко бывают биографические фильмы о людях прошлого. Там больше как раз портретов современников, своеобразные экспериментальные и т.д. но очень мало биографий. Можно оговаривать, обращаться и приводить их в качестве примеров. Вы когда будете это делать вам волей-неволей больше придется говорить о телефильмах, даже если бы вы не хотели бы привлечь

Вы возьмите работу Муратова «Документальный телефильм: незаконченная биография» там есть как раз глава, посвященная портретному фильму.

1. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества / 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. [↑](#footnote-ref-1)
2. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа: [Эстетика документализма]. – М.: Искусство, 1986. [↑](#footnote-ref-2)
3. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. [↑](#footnote-ref-3)
4. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 2009. [↑](#footnote-ref-4)
5. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. [↑](#footnote-ref-5)
6. 12. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. [↑](#footnote-ref-6)
7. Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учеб. пособие. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2010. [↑](#footnote-ref-7)
8. Рагибер М. Монтаж: Реферативное изложение главы из книги Майкла Рабигера «Режиссура документального кино» / пер. А. Лыковой, предисл. и коммент. А.Г. Соколова [Электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1999. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/CINEMA/kinowed/montazh.txt_with-big-pictures.html>. [↑](#footnote-ref-8)
9. Туркин В.К. Драматургия кино: Учебное пособие /2-е изд. – М.: ВГИК, 2007. [↑](#footnote-ref-9)
10. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. – М.: ВК, 2009. [↑](#footnote-ref-10)
11. Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.09. –СПб., 2009. [↑](#footnote-ref-11)
12. Разлогов К.Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. – М.:РОССПЭН [Политическая энциклопедия], 2010. [↑](#footnote-ref-12)
13. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана [Электронный ресурс] : учеб. пособие. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – Режим доступа: <http://royallib.com/book/goryunova_n/hudogestvenno_virazitelnie_sredstva_ekrana.html>. [↑](#footnote-ref-13)
14. Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратов [Электронный ресурс]. – М.: Ад Маргинем, 2004. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/deleuze-cinema-ru.pdf>. [↑](#footnote-ref-14)
15. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-16)
17. «ЖЗЛ» – история замечательного издания [Электронный ресурс] // jzl-life.ru. – Режим доступа: <http://www.jzl-life.ru/history.html>. (Дата обращения 05.02.16). [↑](#footnote-ref-17)
18. См. интервью с Л.И. Шахт от 01.12.2014 из личного архива автора в Приложении 1. [↑](#footnote-ref-18)
19. Петровская И.Ф. Эпоха — не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни / беседовал Б. Докторов // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований.–2008.– №4. – С.39. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. С.40. [↑](#footnote-ref-20)
21. Григорьева Л. М. Биографический очерк в современной российской журнальной периодике: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М ., 2010. [↑](#footnote-ref-21)
22. Лебедев Н.А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы [Электронный ресурс]. – М.: Искусство, 1965. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/kino/index.htm>. (Дата обращения: 05.02.16). [↑](#footnote-ref-22)
23. Юренев Р. Н. Биографический фильм [Электронный ресурс] // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Режим доступа: <http://cinema.academic.ru/2450>. (Дата обращения: 09.02.16). [↑](#footnote-ref-23)
24. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества / 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. – С.109. [↑](#footnote-ref-24)
25. Фильмофонд ФГБУК «Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xn--d1ahjeffa7be1f.xn--p1ai/>. (Дата обращения 09.02.16). [↑](#footnote-ref-25)
26. Муратов С.А. Документальный фильм.Незаконченная биография. – М. ВК, 2009. – С.4. [↑](#footnote-ref-26)
27. Методика телевизионной журналистики [Электронный ресурс]: учебное пособие для студентов вузов / Л. П. Шестеркина, Т.Д. Николаева. – М.: Аспект Пресс, 2012. – Режим доступа: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/shestjorkina.htm>. (Дата обращения: 10.02.16). [↑](#footnote-ref-27)
28. Никулина Г. Ю. Телевизионный очерк (Жанровые признаки и тенденции развития): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 1975. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. C. 15. [↑](#footnote-ref-29)
30. См. видеоархивы на сайтах телеканала «Первый канал» (Режим доступа: <http://www.1tv.ru/video_archive/doc>), телеканала «Россия-Культура» (Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/>), телеканала «Россия 1» (Режим доступа: <http://russia.tv/video/index/menu_id/266/>). [↑](#footnote-ref-30)
31. Бурдье П. О телевидение и журналистике / Пер. с фр. Т. Анисимовой, Ю. Марковой; Отв. ред., предисл. Н. Шматко. – М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. [↑](#footnote-ref-31)
32. Муратов С. А. Культурная контрреволюция ТВ: ликвидация документального кино. [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2012. – №6. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/06/kulturnaya-kontrrevolyutsiya-tv-likvidatsiya-dokumentalnogo-kino>. (Дата обращения 15.02.16). [↑](#footnote-ref-32)
33. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. – М., 2010. [↑](#footnote-ref-33)
34. Сердюков П. Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. [Электронный ресурс] // theoryandpractice.ru. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography>. (Дата обращения: 22.03.16). [↑](#footnote-ref-34)
35. Петровская И.Ф. Эпоха — не исторический фон, а партнер человека в драме его жизни / беседовал Б. Докторов // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований.–2008.– №4. – С. 40. [↑](#footnote-ref-35)
36. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. – С.5-6. [↑](#footnote-ref-36)
37. См. там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-37)
38. Чтобы помнили [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: [http://chtoby-pomnili.com](http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1643). (Дата обращения: 13.03.16). [↑](#footnote-ref-38)
39. См. видео на сайте chtoby-pomnili.com. – Режим доступа: <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=1643>. [↑](#footnote-ref-39)
40. РЕН ТВ покажет последнее интервью Натальи Крачковской [Электронный ресурс] // Информационное агентство ТАСС. – 2016. – 3 марта. – Режим доступа: <http://tass.ru/kultura/2714694>. (Дата обращения: 4.04.16). [↑](#footnote-ref-40)
41. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. – С.66-67. [↑](#footnote-ref-41)
42. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. – М.: ВК, 2009. – С.228. [↑](#footnote-ref-42)
43. Телекомпания «Цивилизация» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://www.civilization-tv.ru/index.php>. (Дата обращения: 10.03.16). [↑](#footnote-ref-43)
44. Телеканал «Россия-Культура» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа:<http://tvkultura.ru/about/show/brand_id/20882/> (Дата обращения: 10.03.16). [↑](#footnote-ref-44)
45. Муратов С. А. Культурная контрреволюция ТВ: ликвидация документального кино. [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2012. – №6. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/06/kulturnaya-kontrrevolyutsiya-tv-likvidatsiya-dokumentalnogo-kino>. (Дата обращения 15.02.16). [↑](#footnote-ref-45)
46. Телеканал «Первый канал» [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://www.1tv.ru/video_archive/doc/r426>. (Дата обращения: 11.03.16). [↑](#footnote-ref-46)
47. См. описание проекта на сайте телеканала «НТВ». – Режим доступа: <http://www.ntv.ru/peredacha/sovbiografii/last24354218/> [↑](#footnote-ref-47)
48. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-1». – Режим доступа: <http://russia.tv/brand/show/brand_id/9226/>. [↑](#footnote-ref-48)
49. Познин В. Ф. Культура на фоне истории // Культура. – 2015. – 11 февраля. – С.4. [↑](#footnote-ref-49)
50. См. там же. [↑](#footnote-ref-50)
51. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-1» – Режим доступа: <https://russia.tv/brand/show/brand_id/3962/> [↑](#footnote-ref-51)
52. Пьянзина И.В., Цапюк Н.В. Телемемуары на современном российском телевидении (на примере программ «Серебряный шар» и «Намедни»). [Электронный ресурс] // journal.mrsu.ru. – Режим доступа: <http://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2015/07/pyanzinacapyuk_statya.pdf>. (Дата обращения: 10.04.16). [↑](#footnote-ref-52)
53. Кемарская И.Н. Путь ТВ-сценариста или 7 подходов к бутерброду с икрой [Электронный ресурс] // newsman.tsu.ru. – Режим доступа: <http://www.newsman.tsu.ru/2015/01/put-tv-scenarista-ili-sem-podxodov-k-buterbrodu-s-ikroj-i-kemarskaya/>. (Дата обращения: 03.03.16). [↑](#footnote-ref-53)
54. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. – M.: Издатель А. Г. Дворников, 2003. – С. 13. [↑](#footnote-ref-54)
55. Телевизионная журналистика. [Электронный ресурс]: учебник / под ред. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А.Я. Юровского.– М, 2002. – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text6/23.htm>. (Дата обращения: 03.03.16). [↑](#footnote-ref-55)
56. Дмитриев Л. А. Тайны искусства: законы телевиз. драматургии как законы творчества: учеб. пособие. – М.: [б. и.], 1994. – С.30. [↑](#footnote-ref-56)
57. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20883/episode_id/155772/video_id/155772/>. [↑](#footnote-ref-57)
58. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/57511/>. [↑](#footnote-ref-58)
59. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20883/episode_id/293045/video_id/293045/>. [↑](#footnote-ref-59)
60. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/32447/>. [↑](#footnote-ref-60)
61. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. – М.: ВК, 2009. – С.222. [↑](#footnote-ref-61)
62. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С.144. [↑](#footnote-ref-62)
63. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-1». – Режим доступа: <https://russia.tv/video/show/brand_id/58697/episode_id/1147402/video_id/1101307/>. [↑](#footnote-ref-63)
64. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28035/>. [↑](#footnote-ref-64)
65. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20882/episode_id/165195/video_id/165195/viewtype/picture/>. [↑](#footnote-ref-65)
66. Сердюков П. Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. [Электронный ресурс] // theoryandpractice.ru. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography>. (Дата обращения: 22.03.16). [↑](#footnote-ref-66)
67. См. интервью с Л.И. Шахт от 01.12.2014 из личного архива автора в Приложении 1. [↑](#footnote-ref-67)
68. Лейда Д. Из фильмов – фильмы. / Пер. с англ. Д.Ф. Соколова. – М.: Искусство, 1966. – С. 179-180. [↑](#footnote-ref-68)
69. Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учеб. пособие. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2010. – С.122-132. [↑](#footnote-ref-69)
70. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/29077/episode_id/1263756/video_id/1427244/>. [↑](#footnote-ref-70)
71. Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? [Электронный ресурс] // Вестник электронных и печатных СМИ. – № 13. – Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>. (Дата обращения: 20.03.16). [↑](#footnote-ref-71)
72. См. интервью с Л.И. Шахт от 01.12.2014 из личного архива автора в Приложении 1. [↑](#footnote-ref-72)
73. См. там же. [↑](#footnote-ref-73)
74. См. там же. [↑](#footnote-ref-74)
75. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С.28-29. [↑](#footnote-ref-75)
76. Сарина О. С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах // Журналистский ежегодник. – 2012. – №1. – С. 123-124. [↑](#footnote-ref-76)
77. Гмызина Э.В. Присвоение прошлого или реальность медийной истории [Электронный ресурс] // Аналитика культурологи. – 2011. – №19. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/prisvoenie-proshlogo-ili-realnost-mediynoy-istorii>. (Дата обращения 23.03.16). [↑](#footnote-ref-77)
78. «Наша история богата». На вопросы редакции отечественных записок отвечает Леонид Парфёнов [Электронный ресурс] // Отечественные записки. – 2004. - № 5. – Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/nasha-istoriya-bogata>. (Дата обращения: 23.03.16). [↑](#footnote-ref-78)
79. См. архив видео (спецпроекты) «Первого канала». – Режим доступа: <http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5830/fi9664>. [↑](#footnote-ref-79)
80. Леонид Парфенов. Официальный сайт [Электронный ресурс]: сайт. – Режим доступа: <http://leonidparfenov.ru/zvorykin-muromec/>. (Дата обращения: 27.03.16). [↑](#footnote-ref-80)
81. Ларина Ю. Документайное кино [Электронный ресурс] // Коммерсант. – 2008. – 28 сентября. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2301467>. (Дата обращения: 23.03.16). [↑](#footnote-ref-81)
82. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие/ В.Ф. Познин. – СПб.: С-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и масс. коммуникаций», 2015. – С.27. [↑](#footnote-ref-82)
83. Терещенко М. Мультфильм как документ [Электронный ресурс] // os.colta.ru. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/cinema/projects/198/details/19732/page1/>. (Дата обращения: 22.01.16). [↑](#footnote-ref-83)
84. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008. – С.80-81. [↑](#footnote-ref-84)
85. См. архив видео телеканала «Первый канал». – Режим доступа: [http://www.1tv.ru/documentary/fi=8577](http://www.1tv.ru/documentary/fi%3D8577). [↑](#footnote-ref-85)
86. Либеров Р. Каждый режиссер хочет, чтобы его кино смотрели [Электронный ресурс] / беседовала Е. Кадушкина // Сетевое издание m24.ru. – Режим доступа: <http://www.m24.ru/m/articles/26071>. (Дата обращения: 29.03.16). [↑](#footnote-ref-86)
87. Мазурова С. «Не предполагал, что 70% молодежи не знает об Ильфе и Петрове» [Электронный ресурс] / Мазурова С., Авраменко Е. [Интервью с Р.Либеровым] // Известия – 2013. – 2 октября. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/558075#ixzz44HZLMBq4>. (Дата обращения: 28.03.16). [↑](#footnote-ref-87)
88. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие/ В.Ф. Познин. – СПб.: С-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и масс. коммуникаций», 2015. – С.29. [↑](#footnote-ref-88)
89. См. видео «Фрида на фоне Фриды (РФ, 2005 г.)». – Режим доступа: <http://dokumentalny-filmy.ru/dokumentalnyj-film-frida-na-fone-fridy-onlajn.html>. [↑](#footnote-ref-89)
90. О проекте «Фрида на фоне Фриды». Режим доступа: <http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/29259/>. (Дата обращения: 03.04.16). [↑](#footnote-ref-90)
91. См. видео «"Цвет нации" (Леонид Парфенов), 2014 HDTV 1080i» на сайте [www.youtube.com](http://www.youtube.com). – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Qx0TbbRC5RE>. [↑](#footnote-ref-91)
92. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28232/>. [↑](#footnote-ref-92)
93. См. архив видео на сайте телеканала «Первый канал». – Режим доступа: <http://www.1tv.ru/documentary/fi8824/fd201602010000>. [↑](#footnote-ref-93)
94. См. видео на сайте Вести.Ru – Режим доступа: [http://www.vesti.ru/videos/show/vid/317381/#](http://www.vesti.ru/videos/show/vid/317381/). [↑](#footnote-ref-94)
95. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-1». – Режим доступа: <https://russia.tv/brand/show/brand_id/57926/>. [↑](#footnote-ref-95)
96. См. видео «Солдатский долг Маршала Рокоссовского» на сайте [www.youtube.com](http://www.youtube.com). – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=zPvMW9rtX2k>. [↑](#footnote-ref-96)
97. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. – М.: ВК, 2009. – С.235-236. [↑](#footnote-ref-97)
98. Altheide David L. Media logic/ Altheide David L., Robert P. Snow. – Beverly Hills, CA: SAGE, 1979. [↑](#footnote-ref-98)
99. Месеняшина Л.А. И еще раз о жанре и формате [Электронный ресурс] // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 26. – Режим доступа: <http://www.lib.csu.ru/vch/355/015.pdf>. (Дата обращения: 10.04.2016). [↑](#footnote-ref-99)
100. Пронин А.А. Документальная телебиография: о некоторых этических аспектах работы сценариста [Электронный ресурс] //Журналистский ежегодник. – 2013. – № 2-2. – Режим доступа <http://cyberleninka.ru/article/n/dokumentalnaya-telebiografiya-o-nekotoryh-eticheskih-aspektah-raboty-stsenarista>. (Дата обращения: 20.03.16). [↑](#footnote-ref-100)
101. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20882/episode_id/1196380/video_id/1176985/viewtype/picture/>. [↑](#footnote-ref-101)
102. См архив видео программы «Легенды мирового кино» (раздел «Другие выпуски») на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20870/>. [↑](#footnote-ref-102)
103. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20870/episode_id/444731/>. [↑](#footnote-ref-103)
104. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20870/episode_id/1164353/>. [↑](#footnote-ref-104)
105. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21985/episode_id/1281253/>. [↑](#footnote-ref-105)
106. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21985/episode_id/1284482/>. [↑](#footnote-ref-106)
107. См. архив видео на сайте телеканала «Россия-Культура». – Режим доступа: <http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21985/episode_id/1282788/>. [↑](#footnote-ref-107)
108. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. – М., 2010. [↑](#footnote-ref-108)
109. Беляев И.К. Введение в режиссуру (курс для документалистов). Части 1 и 2 [Электронный ресурс]. – М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1998. – 81 с. (1часть), 157 с. (2 часть). – Режим доступа: <http://millionsbooks.org/book_75.html>. (Дата обращения 2.04.16). [↑](#footnote-ref-109)
110. Там же. [↑](#footnote-ref-110)
111. Качкаева А. Г. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2010. – № 10. – С. 51. [↑](#footnote-ref-111)
112. Муратов С. А. Культурная контрреволюция ТВ: ликвидация документального кино. [Электронный ресурс] // Искусство кино. – 2012. – №6. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/06/kulturnaya-kontrrevolyutsiya-tv-likvidatsiya-dokumentalnogo-kino>. (Дата обращения 15.02.16). [↑](#footnote-ref-112)
113. Сердюков П. Документалистика никогда не была слепком реальности: сценаристы и киноведы о сути биографического кино. [Электронный ресурс] // theoryandpractice.ru. – Режим доступа: <http://theoryandpractice.ru/posts/10470-doc-biography>. (Дата обращения: 22.03.16). [↑](#footnote-ref-113)
114. Гудяков Р. В. Драматизация информации на российском телевидении как фактор формирования социальной идентичности: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.10. – М., 2012. – С.4. [↑](#footnote-ref-114)
115. См. архив видео на сайте телеканала «Первый канал». – Режим доступа: [http://www.1tv.ru/documentary/fi=8830](http://www.1tv.ru/documentary/fi%3D8830). [↑](#footnote-ref-115)