

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций
Факультет журналистики

На правах рукописи

КОЛОСОВА Анастасия Сергеевна

Портрет героя нашего времени на телеэкране

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Журналистика»
(творческий проект)

Научный руководитель –
профессор, доктор искусствоведения
В. Ф. Познин
Кафедра телерадио журналистики
Очно-заочная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург
2016

Содержание

Введение	3
Глава 1. ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК КАК ОДИН ИЗ ЖАНРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ	7
1.1. Телевизионный портретный очерк: эволюция жанра и героя.....	7
1.2. Типология современного телевизионного фильма-портрета.....	19
Глава 2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ СОЗДАНИИ ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА	34
2.1. Драматургическое решение и композиционное построение портретного очерка.....	34
2.2. Аудиовизуальные средства выразительности	43
Глава 3. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ	51
Заключение	56
Список литературы	59
Приложение 1. Монтажный лист авторского фильма «На краю Ойкумены»	63
Приложение 2. Список документальных фильмов-портретов, изученных в ходе работы	75-76

Введение

Телевидение в наши дни выполняет не только развлекательную функцию, несмотря на обилие в сетке вещания телесериалов, шоу, игровых программ, но и формирует определенную систему ценностей. Как известно, создатели телепродукта используют ряд методов и приемов манипулятивного воздействия на аудиторию. Выбор темы, варианта подачи материала и демонстрирование определенных образов может на подсознательном уровне навязывать аудитории определенную модель поведения, ту или иную точку зрения на явления и события.

В этом контексте герой и то, каким он предстает перед зрителем на экране, становится эффективным инструментом для достижения не только коммуникативных стратегий, но и формирования в обществе определенных ценностных ориентиров.

Герой на современном телеэкране в корне отличается от того образа, который сначала воспевали былины и сказания, затем описывали великие русские классики и, наконец, изображали советские документалисты. В гонке за эксклюзивом, рейтингом и актуальностью журналисты, сценаристы и режиссеры наших дней все чаще делают фильмы и программы «под заказ». Портреты на современном телевидении посвящены в основном медийным личностям: звездам эстрады, спортсменам, актерам, общественным деятелям. В объектив видеокамеры попадают и обычные люди, но только при условии, что с ними произошло что-то невероятное, уникальное или показательное. Что касается современного документального кино, то оно, вероятно, для того чтобы дистанцироваться от телевидения, последние два десятилетия стремится выводить на экран асоциальных героев и крайне редко показывает людей социально активных, обаятельных, умных.

Степень разработанности проблемы

Среди авторов, чьи научные труды касаются проблематики портретного

очерка можно назвать: Т.В. Васильева, В.Г. Осинский, Г.Н. Петров «Курс радиотелевизионной журналистики» (СПб., 2004 г.), «Радиотелевизионная журналистика в системе профессиональных координат» (Ч. II СПб., 2003 г.); Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский «Телевизионная журналистика» (М., 2005 г.); С.А. Муратов «Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики» (М., 1990). «Документальный телефильм: незаконченная биография» (М., 2009 г.); Г.Ю. Никулина «Лица знакомые и незнакомые: заметки о телевизионном портрете» (М., 1980 г.); В.Л. Цвик «Телевизионная журналистика» (М., 2004 г.).

Различные аспекты изучения портретного очерка стали предметом исследования диссертаций следующих авторов: Г.Ю. Никулина («Телевизионный очерк: жанровые признаки и тенденции развития», М., 1975 г.), К.А. Шерговой («Эволюция жанров в документальном телевизионном кино», М., 2010 г.).

Поскольку тема диплома затрагивает различные сферы журналистского, литературного и экранного творчества, то в процессе работы анализировались источники, в которых рассматриваются: история возникновения и развития портретного очерка (Н.А. Голядкин, Г.В. Кузнецов, С.А. Муратов, Г.Ю. Никулина, В. Саппак, В.Л. Цвик); сценарное мастерство и телевизионная драматургия (Э.Г. Багиров, Р.А. Борецкий, А.Я. Юровский, С. М. Эйзенштейн, Л. Л. Геращенко); композиционные особенности очерка (Э.Г. Багиров, Т.В. Васильева, Г.В. Кузнецов, Г.Н. Петров, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский); операторское искусство и монтаж изображения (А.Д. Головня, С.Е. Медынский, А.Г. Соколов).

Кроме того, проанализировать труды теоретиков и практиков кинематографа, в частности Д. Вертова, С.М. Эйзенштейна. Также изучены фундаментальные работы по документальному кино – труды И.К. Беляева, А.Ю. Юровского, Л.Н. Джулай, Г.С. Прожико, С.А. Муратова и других. О месте документального кино в современной структуре масс-медиа писали С.

Сычев, К. Шергова.

Объект нашего исследования – документальные фильмы-портреты, вышедшие в эфир с 2000 года, а также признанные образцы советской документалистики.

Предмет исследования – портретный очерк о нашем современнике на отечественном телевидении

Цель исследования – определить специфику портретного очерка, выявив основные этапы его развития, типы телевизионного портрета и выразительные средства, используемые в этом жанре.

Для реализации этой цели были решены следующие **задачи**:

- выявить этапы становления портретного жанра и проанализировать эволюцию героя в телепередачах и фильмах-портретах;
- выделить типы современных портретных очерков и обозначить их особенности;
- рассмотреть палитру выразительных приемов, которые наиболее часто используются в портретном телеочерке;
- проанализировать собственный опыт создания фильма-портрета.

Научная новизна работы заключается в том, что автором предложена типология портретных телеочерков на основе проанализированных телепрограмм и документальных фильмов.

Теоретическая база нашей работы опирается на труды классиков отечественной школы тележурналистики. Это А.С. Варганова, С.А. Муратов, Л.Н. Джулай, В.Л. Цвик, Г.В. Кузнецов, М.Н. Ким.

Методы исследования: историко-хронологический, описательный, сравнительный анализ, контент-анализ, эмпирический анализ.

Эмпирический материал: телевизионные документальные фильмы телеканалов «Культура», «Россия», «Первого», вышедшие в эфир с 2000 года. Также нами были изучены документальные проекты кинофестивалей, позже показанные в программах «Открытый показ», «Смотрим и обсуждаем».

Кроме этого, во второй главе дипломной работы анализируется процесс создания собственного фильма-портрета «На краю Ойкумены».

Практическую значимость данного исследования состоит в типологизации фильмов-портретов, что может быть полезно для дальнейших исследований данной темы, а также в создании собственного документального фильма, в центре которого представлен портрет героя-современника.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и двух приложений: список изученных документальных фильмов и авторского сценария собственного проекта.

Во введении описаны актуальность, цели и задачи исследования, а также объект и предмет работы.

Первая глава посвящена портретному очерку, как жанру художественной публицистики. В ней рассматриваются исторические предпосылки и этапы становления очерка на телевидении, а также анализируется эволюция героя, как центрального персонажа портрета и отражения своего времени. Далее классифицируются современные документальные фильмы-портреты.

Вторая глава описывает выразительные средства, которые использует автор при создании фильма-портрета. А именно, на примерах рассматривается драматургическое решение и композиционное построение эмпирического материала. Отмечаются некоторые аудиовизуальные средства, характерные телевизионному портрету.

Третья глава представляет анализ подготовки, съемки и монтажа авторского фильма-портрета «На краю Ойкумены».

В заключении подведены итоги исследования и представлены выводы.

Глава 1. ПОРТРЕТНЫЙ ОЧЕРК КАК ОДИН ИЗ ЖАНРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

1.1. Телевизионный портретный очерк: эволюция жанра и героя

Если история жанрового становления российской прессы насчитывает три века, то системе жанров телевизионной журналистики всего чуть больше 60 лет. Неудивительно, что заимствования экранной журналистики у печатной – столь ощутимы.

22 марта 1951 год – дата рождения Центральной студии телевидения, впоследствии преобразованной в Центральное телевидение СССР. В первые годы работы столичной телестудии публицистичность и авторство присутствовали лишь изредка в телерепортажах: основную долю эфира все же занимало чтение диктором информационных текстов-комментариев. Изменения произошли в 1954 году, когда на Центральном телевидении были организованы редакции литературно-драматического, музыкального, детского и общественно-политического вещания. В открывшиеся отделы пришли профессиональные журналисты с опытом работы в прессе и на радио. Их главной задачей стало превратить телевидение в средство массовой информации, а сделать это можно было, опираясь на традиции общей журналистики и опыт настоящего. «Процесс становления тележурналистики выразился в попытках создать специфическими телевизионными средствами информационно-публицистические и художественные произведения в жанрах прессы и радиовещания (прежде всего репортажа и интервью, а затем и комментария, корреспонденции, очерка) в апробированных прессой и радиовещанием формах (журнала, обзора, выпуска новостей и т.п.)»¹. Таким образом, первые телевизионные жанры журналистики наследуют основу и принципы газетных.

¹ Богданов В., Засурский Я. Власть, зеркало или служанка? Энциклопедия жизни современной российской журналистики: в 2 т. – М., 1998, С.13.

В рамках данного исследования, нас будет интересовать художественно-публицистический телевизионный жанр, где присутствует, так называемая, «портретность». В современной экранной жанровой системе таковыми признают: *портретный очерк, портретную зарисовку, портретное интервью и политический портрет*. Все они происходят из соответствующих печатных жанров. Мы сфокусируем свое внимание на очерке, так как именно «в очерковом жанре следует признавать в центре повествования наличие не иллюстративно-статичного, а действующего, думающего, ищущего человека»². Это определение, безусловно, отвечает требованиям одной из исследовательских задач нашей работы – поиску и анализу «деятельного» героя на телеэкране.

Портретный очерк – это разновидность сюжетного очерка, отличающегося от описательного постановкой проблемы, сложностью отображения жизненных коллизий. В центре такого произведения – портрет героя, то есть «раскрытие» его характера, внутреннего мира, нравственного кредо, мотивации поступков, истоков движущей силы его духовности и пр. Как мы уже отмечали, портретному телевизионному очерку присущи черты литературного очерка в целом. Он также является «пограничным жанром между исследованием и рассказом в литературоведческом определении последнего. От рассказа он отличается тем, что в нем отражаются явления, события, факты, действительно происходившие в жизни, невыдуманные, документальные, обычно с точным обозначением места и времени действия, реальных имен героев»³. Таким образом, составными признаками жанра определяют: фактичность, аналитичность, проблемность, типизацию, адресность и образность.

² Кузнецов Г.В. ТВ-журналист. -М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 263.

³ Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учебное пособие / В.Л. Цвик. – М.: Аспект Пресс, 2004. С. 261.

Зарождение телевизионной жанровой системы происходит в то время, когда пресса и радио были полностью подконтрольны государству и выполняли роль пропагандиста действующего советского режима. Цель портретных очерков в газетах и журналах СССР определялась так: «прописанные на газетном листе, они изо дня в день служат неиссякаемым источником для отображения советских людей во всем многообразии их характеров и судеб»⁴. На практике же выходило обратное: «многообразие» сводилось к «типизации». Авторы не стремились отыскать уникальные черты личности, ее особенности, противопоставить своего героя, например, толпе. Очеркисты советского периода ориентировались на установку, данную им сверху: на основе иллюстрации жизни одной единицы выявить типологические особенности советского человека, по средствам чего обрисовать особенности определенного социального класса людей.

«В годы первых пятилеток особую роль в прессе играли репортажи состроек, заводов, фабрик, освещавшие ход социалистического строительства. В этот же период, наряду с репортажами, заметную роль начинает играть очерк»⁵. Известные советские репортеры (Б.Горбатов, Б.Галин, Ф.Панферов, Н.Погодин и др.) начинают активно использовать элементы публицистики и создавать произведения, отвечающие требованиям времени и запросам государственной системы. Так появляются очерки различной тематики, из которых наибольшую популярность набирают индустриальные, сельскохозяйственные и путевые. Их героями становятся люди профессии – те, кто своим трудом ежедневно приближают страну к «прорыву». Портреты шахтеров, ученых, колхозников занимают заслуженное место на страницах советских газет. Борис Горбатов – мастер индустриального очерка – с арктических экспедиций и дальних командировок присылал редакторам

⁴ Бурмина Е.Я. Культура и жанр. Саратов, 1987. С.54

⁵ Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития). Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филологических наук. М., 1975. С.1.

«Правды» рассказы о трудовых буднях советских людей, в которых умело описывал мужественность и неустойчивость человеческой природы. Владимир Ставский и Алексей Колосов писали о жителях деревни. А Максим Горький в созданном им первом очерковом журнале «Наши достижения» публиковал путевые очерки «По Союзу Советов». Развитие массового социалистического соревнования, движения передовиков и новаторов производства вызывают к жизни портретный очерк. Его создают Борис Галин, Александр Авдеенко и другие.⁶ Таким образом, 30-е годы прошлого века можно считать расцветом газетного очерка.

В это же время были разработаны теоретические обоснования и выявлены структурные закономерности этого жанра. Главное остается актуальным и по сей день – в центре очерка лежит интерес к человеку, его характеру и личности. Поэтому, когда СССР переживала Великую Отечественную войну, закономерно, что информационные жанры снова заняли лидирующее положение в журналистике. Художественность сменилась лаконичностью, а место портретов отдельных героев заняли тексты о героизме коллектива, армии, сплоченности всего советского народа.

В конце 50-х и до распада Советского Союза очерк вновь завоевывает признание читателей. В ведущие газеты страны возвращаются такие рубрики, как «Человек и профессия», «Этюды об ученых», «Судьбы Людские», «Живущие по совести», а центральными героями статей становятся труженики, восстанавливающие послевоенную страну, передовики, поднимавшие уровень производства зерна, энтузиасты, осваивающие целину и пр. «В течение полугода «Комсомольская правда» публиковала серию полос, посвященных молодым целинникам – участникам патриотического движения молодежи за освоение целины. В ноябре 1954 г. «Правда» поместила очерк И. Шухова «Покорители целины». Его герои – «люди одной

⁶ Овсепян Р.П. История новейшей отечественной журналистики (учебное пособие) под редакцией Я.Н.Засурского, - М.: Изд-во МГУ, 1999. С.73.

судьбы», которые в близких к фронтовой жизни условиях «перешли... в развернутое наступление на целину во всех 93 новых зерновых совхозах Казахстана».⁷

В 60-80-х годах творили такие великие публицисты своего времени, как Василий Песков, Анатолий Аграновский, Татьяна Тэсс, Ярослав Голованов и др. Их очерки отличались журналистским мастерством высокого уровня и пользовались особой популярностью у читателей. Василий Песков умел придать острый публицистический характер любой своей статье. В его произведениях проблемы современной действительности рассматриваются через призму отношений человека к природе. При этом открыто о политике он никогда не писал, утверждая, что «это не интересно, это все пройдет, а вот лес, лес останется. Я пишу про русский лес и буду писать про русский лес»⁸. Ярослав Голованов более 10 лет был специальным корреспондентом газеты на космодроме «Байконур», откуда писал портретные очерки про современников-космонавтов и ученых.

В годы перестройки, а затем и в 90-е, когда распался Советский Союз, внимание публицистов фокусируется на политических изменениях, социальных проблемах, новых экономических реформах, поэтому очерки становятся более аналитическими.

21 век – век информации. Оперативные жанры главенствуют в журналистике. Происходит стремительное развитие коммуникаций в сети Интернет, что также влияет на общие процессы в СМИ. Газеты и журналы теряют читателей, а те, кто остаются приверженцами бумажных изданий, ожидают получать достоверную и актуальную информацию столь же оперативно. В век потребления журналистика «ведет себя», как рынок, а также используется, как эффективный инструмент политического давления. Маркетинг, менеджмент, рентабельность, прибыль – эти и другие понятия

⁷ Там же. С.98

⁸ Из воспоминаний шеф-редактора "Комсомольской правды" Алексея Ганелина, выпуск от 02.08.06 «КП»

ворвались в мир редакций газет и телерадиокомпаний. Авторский текст приобрёл отчетливые черты продукта, выставленного на продажу, а управленцы, прежде чем запустить новый медиа проект, занимаются поиском ниши и разработкой уникального торгового предложения.

В новых условия очерк не востребован современным читателем-потребителем. Аудитория ориентирована на прием сжатой, эмоциональной и сенсационной информации. Интерес к личности не утрачен, но теперь место героя труда или космонавта занимает «медийная» персона. Современные очерки рассказывают о жизни знаменитых актеров, музыкантов, художников, политиков, звезд телеэкрана и ютуба. В выборе героя основным критерием становится, отнюдь, не его профессиональная деятельность и не деятельность, как таковая, а популярность или «мелькание» в информационном поле. Журналы, в которых сегодня встречаются портретные очерки: «Караван историй», «Биография», «STORY». В собственных блогах на различных платформах публикуют портретные зарисовки публицисты Юрий Рост, Дмитрий Быков, Захар Прилепин и др.

«Путь, пройденный очерком в экранной модификации жанра, во многом аналогичен пути развития очерка литературного»⁹. Здесь стоит учесть важный факт: киноочерк, который и считают прародителем документалистики, существовал немного раньше телевизионного. В 20-ые годы в качестве эксперимента были сделаны первые попытки создать кинопортреты (портретные очерки). Но только в следующем десятилетии их можно признать удачными, так как «в отличие от искусства 20-х годов, искусства “эпопейного”, показывающего массы, кино 30-х годов сосредоточило внимание прежде всего на отдельных судьбах, которые отражали типичные черты времени.»¹⁰ И даже названия фильмов того

⁹ Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития). Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филологических наук. М., 1975. С.3.

¹⁰ Никулина Г.Ю. Лица знакомые и незнакомые: Заметки о телевиз. портрете. – М.: Искусство, 1980. С. 27.

времени – «Отчет Анны Масоновой», «Мастера земли», «Товарищ прокурор» – свидетельствуют об интересе к личности и жизни героя.

В этот период развивают киноискусство советские режиссеры Эсфирь Шуб, Виктор Турин, Михаил Калатозов, а также крупнейший художник своего времени Дзига Вертов. В собственном киножурнале «Киноправда» (1922-24), который стал для него творческой лабораторией, Дзига Вертов демонстрировал широкие возможности монтажа, новые методы съемки и экспериментировал с формой подачи материала. Главным открытием мастера стало истолкование документальных кадров, как художественно-образных, эмоциональных, драмаобразующих. В своих теоретических статьях Вертов «отрицал право художника на вымысел и домысел, видя задачу искусства в документации действительности. Всегда полагая, что искусство должно служить для пропаганды революционных идей, осуществлял это отбором документируемых событий, методами их съёмки, их монтажным истолкованием, объяснением в титрах и т. д.»¹¹ В своих творческих поисках прогрессивный режиссер достиг профессиональных вершин и еще при жизни считался «живым» классиком, отцом документального кино. Стоит отметить, что многие работы Вертова и его последователей («Турксиб» В.Турина, «Соль Сванетии» М.Калатозова, «Комсомол — шеф электрификации» Э.Шуб) структурно являются киноочерками, «написанными» по тем же принципам, что и литературные очерки. Позже новоиспеченный жанр экранной публицистики продолжит свое развитие и на телевизионном экране. Таким образом, мы отследили путь становления жанра телеочерка: истоки его кроются в литературном, газетном (идейность, смысловая нагрузка, публицистичность, авторство), а структурность и формообразующие принципы он наследует у своего предшественника – киноочерка.

¹¹ Дзига Вертов. Классика DOC // портал российского документального кино. 1996. URL: http://vertov.ru/Dziga_Vertov/index.htm (дата обращения: 15.02.2016).

Если говорить о точном временном промежутке, когда телезрители увидели первые очерки, то отмечают следующие эпизоды. «В ноябре 1954 г. по столичному телевидению был передан очерк известного журналиста Е. Рябчикова. Он рассказывал о только что начавшемся строительстве каскада электростанций на Ангаре. Передача представляла собой монтаж кинокадров, макетов, схем, показ которых был объединен выступлением ведущего перед камерой и его же закадровым комментарием»¹². В данном случае речь идет о телевизионном очерке, приближенном по своей жанровой форме к современному специальному репортажу. Есть актуальное событие – строительство значимого промышленного объекта. На телеэкране происходит развитие темы, раскрытие и исследование сопутствующих проблем. Появляется автор, который присутствует в кадре и является главным рассказчиком. Это основные признаки современного специального репортажа. Для середины 50-х, когда творческий коллектив телецентра только «нащупывал» вектор движения и почти с нуля овладевал всем арсеналом выразительных средств телевидения, выход журналиста в кадр расценивался, как прорыв. «Журналист стал видимым человеком, обрел качество, принципиально отличающее тележурналиста от его коллег в прессе и на радио»¹³, а его рассказ, во время которого зритель улавливал авторские оценки, придавал готовому продукту яркий публицистический характер. Потому после репортажей, которые выглядели, как чтение диктором текста, подготовленного заранее автором-журналистом, под дополняющий этот текст видеоряд, работа Евгения Рябчикова признана очерком. Более того, до 1954 года на советском телевидении в принципе не существовало организованного производства публицистических передач, не велись попытки разделения этих

¹²Телевизионная журналистика: учебник. 5-е изд., перераб. и доп. / редкол.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. – М.: Изд-во Моск. ун-та: Наука, 2005. С. 62.

¹³ Телевизионная журналистика: Учебник./ Редакционная коллегия: Г.В Кузнецов, В.Л.Цвик, АЛ.Юровский. М.: ВШ, 2002. С.231.

программ по жанровым признакам и «любая из них называлась аморфно, неопределенно: “тематическая передача”»¹⁴.

Развитие технических средств, а вместе с тем, и расширение творческих возможностей требовало от тележурналистики новых форм и жанров вещания. В 1954 году были созданы киноредакция, редакции научно-популярных, промышленных, сельскохозяйственных и спортивных передач. К 60-ым годам объем общественно-политического вещания вырос с 10% до 35%. Но все равно значительную долю эфира занимали показы фильмов-спектаклей, концертов и художественных кинолент. Ситуация изменилась, когда в 1961 году в столице было создано творческое объединение «Телефильм», где начали регулярно производить кинокартины по оригинальным сценариям. Их стали называть телефильмами. Любопытно, что до эфира едва появившиеся «проблемные фильмы» и «проблемные репортажи» доходили редко. О многих интересных работах знали лишь критики, видевшие телефильмы и писавшие о них в специальных журналах. «Вслед за игровыми телефильмами появились и документальные телефильмы. Большинство их по жанру относились (и до сих пор относятся) к очеркам»¹⁵.

Как и в прессе, на 60-е – 80-е годы приходится расцвет публицистических жанров. Киноочерки и телевизионные очерки того периода являются образцами зрелой публицистики. В это время работают такие известные документалисты, как Константин Кереселидзе («Прядильщицы», «Генерал Кирквидзе»), Марина Голдовская («Валентина Терешкова», «Архангельский мужик»), Роман Кармен («Великая Отечественная», «Пылающий остров»), Михаил Ромм («Живой Ленин») и др. Ленинградская студия документальных фильмов также выпускала каждый

¹⁴ Там же. С.230.

¹⁵ Телевизионная журналистика: Учебник./ Редакционная коллегия: Г.В Кузнецов, В.Л.Цвик, А.Л.Юровский. М.: ВШ, 2002.

год сотни достойных кинолент. Именно здесь были созданы признанные образцы документалистики: «Советская элегия» Александра Сокурова, «Наша мама – герой» Николая Обуховича и «Взгляните на лицо» Павла Когана. В центре всех этих фильмов герой – личность, человек известный или примечательный. Позади остались агитационная хроника и корреспонденция с военных действий – на телевизионные экраны возвращаются портреты. Журналисты и режиссеры снова исследуют характеры, увлекаются описанием времени и среды, окружающей героев. Но все равно особое внимание уделяют их профессиональной деятельности. Как и в прессе, центральными фигурами становятся люди с редкой профессией или необычным хобби. Авторам важно зафиксировать сам процесс труда или делания. Так, например, в фильме «Путешествие в страну чудаков» Валерий Коган знакомит зрителя с изобретателями – энтузиастами. Внимание режиссера сфокусировано не столько на портретах этих людей, их личностных качествах, сколько на объектах, которые они соорудили своими руками. Герои в данной ленте «раскрываются» по средствам демонстрации своих научных и технических достижений. Камера фиксирует отношение «чудаков» к своим изобретениям в этот момент.

В 70-е годы все чаще героями очерков становились ударники, активисты, рекордсмены. Люди, которые уникальны своими количественными результатами: они – первые среди многих других. Связан это, прежде всего, с политической установкой – демонстрировать всевозможными способами достижения и мощь Советского Союза.

С.А. Муратов, И.Н. Беляев, А.С. Вартанов знакомят нас с оценками и анализом документалистики 60-80-х годов. Исследователи фиксируют в этот период появление многообразия форм в киноискусстве, порожденных интересом человека к человеку. «Эволюция портретного кинематографа – это путь от эскизов характера к постижению личности и судьбы. От непритязательных кинозарисовок к фильмам-биографиям и исповедальным

лентам, принимаемым нами как духовное общение автора с героем, а героя со зрителем. От набросков “с натуры” к фильмам-исследованиям, где жизнь изображаемого лица становится предметом совместного размышления»¹⁶. Таким образом, очерк и очерковые жанры, появившиеся сначала в киноискусстве, отлично прижились и на телевидении. Уникальные возможности, выраженные визуализацией текста, а также «входом» в кадр автора, позволяют существовать жанру и сегодня, пусть и не в таком объеме, как это было в лучшие годы прошлого столетия.

В 90-е годы очерк переживал кризис из-за изменений политических и социальных реалий. Вместе с развалом СССР в 1991 году начался процесс разрушения единого информационного поля, после чего на сузившемся пространстве сначала вели передачи две большие государственные компании («Останкино» и РТР), а затем в 1993 году получили лицензии сотни новых вещательных и продюсерских телеорганизаций. Таким образом, рыночные отношения сформировались и в сфере телевидения. Популярными становились передачи, которые касались современной действительности и отличались злободневностью. В частности, в это время телеканалы становятся площадками выступлений известных политиков, а в кулуарах происходит «разделение сфер влияния». В этом контексте интерес к жизни простого человека отходит на второй план. Страна меняется и журналистам некогда оценивать прошлое, углубляться в проблему, исследовать характер.

В начале 21 века наиболее популярным жанром публицистических программ становится видеофильм, основанный на историко-архивных документах. На телеэкран возвращаются истории про человека. Сейчас очерк считают одним из самых популярных жанров на отечественном ТВ. Стоит учитывать, что в самой структуре жанра до сих пор происходят изменения – отчетливые границы между фильмом-портретом, документальным кино,

¹⁶ Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. док. филологических наук. М., 1990. С. 40.

портретной зарисовкой и, собственно, очерком постепенно стираются. Это утверждение справедливо, когда мы говорим о жанровом наполнении, то есть содержании и предназначении той или иной формы. «Современный телевизионный очерк — наиболее свободный от жёстких схем и правил в использовании композиционно-стилистических средств жанр. Он как бы вбирает в себя стилевые признаки многих других телевизионных жанров. Телевизионному очерку не противопоказаны (как добавка, элемент, часть целого) стиль информационных жанров - репортажа и заметки, публицистический стиль социологических обобщений, политических выводов, научного исследования, присущий комментарию и корреспонденции, юмор и сатира фельетона».¹⁷ Если же речь идет об организации материала, то документальный фильм, фильм-портрет, телевизионный очерк или зарисовка все же имеют собственные типичные черты, как правило, выраженные в хронометраже, в формате, в способах и условиях производства.

Среди современных авторов можно выделить А. Кончаловского (телецикл «Гении», «Почтальон»), Р. Либерова («Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», «Написано Сергеем Довлатовым» и др.), С. Мирошниченко («Рожденные в СССР», «Кольца мира»), М. Разбежкину («Зима, уходи!», «Оптическая ось») и др.

Анализ исторической ретроспективы показал, что телеочерк зародился и развивался, опираясь на выразительные средства киноискусства, но в то же время повторял этапы становления газетного и литературного очерка. Эта связь особенно прослеживается на примере выбора героя для портрета. Под воздействием политических и социальных установок с каждым новым десятилетием меняется лишь угол обзора на человека, «прорисовываются» новые штрихи в его облике, поведении, движении мысли. Суть остается

¹⁷ А.П. Короченский. Журналистика и медиаобразование в XXI веке : Ж 92 сб. научных трудов Междунар. науч.-практ. конф. Белгород : Изд-во БелГУ, – 368 с., 2006.//Язык и стиль телевизионного очерка А.И. Анохин Казанский государственный университет.

прежней — в СМИ, подконтрольных государству, будь то газета или канал, героем становится тот, кого «назначает» действующая власть. С изменением формы правления и приходом капитализма во все сферы жизни этот выбор обусловлен интересом аудитории масс. Таким образом, в глобальном понимании вопроса, именно время диктует правила игры. Человек лишь единица, его отражающая и описывающая. Неизменным остается лишь интерес к этому самому человеку — почему портретные жанры никогда не умрут.

1.2. Типология современного телевизионного фильма-портрета

Перед тем как разобраться в классификации, вернемся к истории возникновения фильма-портрета на телеэкране и попробуем дать ему определение.

В 1961 году в столице было создано творческое объединение «Телефильм», где начали регулярно производить кинокартины по оригинальным сценариям. Их стали называть телефильмами. Любопытно, что до эфира едва появившиеся «проблемные фильмы» и «проблемные репортажи» доходили редко. О многих интересных работах знали лишь телекритики, видевшие телефильмы и писавшие о них в специальных журналах. «Вслед за игровыми телефильмами появились и документальные телефильмы. Большинство из них по жанру относились (и до сих пор относятся) к очеркам»¹⁸.

В 1970-е технические средства достигли такого уровня, что теперь информацию стали записывать на видеопленку. Это давало возможность сохранять и многократно воспроизводить отснятый материал в эфире.

¹⁸ Телевизионная журналистика: Учебник./ Редакционная коллегия: Г.В Кузнецов, В.Л.Цвик, А.Л.Юровский. М.: ВШ, 2002. С.101.

Использование техники видеозаписи и видеомонтажа становятся причиной зарождения видеофильма.

Таким образом, с этого момента производство телевизионных и видеофильмов развивалось параллельно, что естественным образом сказывалось на их корреляции. При этом не прекращается процесс заимствования телевизионных форм у киноискусства, начавшийся еще в 20-30-х годах. Более того, внутри самой жанровой структуры также происходит и продолжается по сей день обмен следующими компонентами: выразительными средствами, приемами съемки, принципами построения композиции и т.д. Именно поэтому сейчас так сложно определить границы и выделить типичные черты ключевых определений исследовательской работы.

Уместно предположить, что телевизионный документальный фильм-портрет появился одновременно с телевизионным фильмом, то есть выделился из общего, став его разновидностью. Справедливость этого утверждения подтверждает журналист, а позже исследователь В. Саппак, рассказывая о своем опыте работы на советском телевидении в 60-х годах. «Телевизионный портрет – вот, пожалуй, самое драгоценное, что я извлек из почти двухлетней дружбы с телевидением ... Портрет – как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как яркое выраженное отношение к предмету изображения. Как жанр»¹⁹. Портрет, действительно, признают отдельным жанром журналистики, подразумевая, что речь идет о подвиде очерка (портретном). То есть в данном контексте, эти понятия синонимичны. Но ни в одном из словарей не упоминается «портрет», как отдельный жанр теле- или киноискусства.

Как мы упоминали ранее, к 80-м годам на советском телевидении число документальных фильмов существенно возросло. За двадцатилетие активного развития теледокументалистики сформировалась следующая

¹⁹ Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В. Саппак. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 168 с. – (Серия «Золотой фонд ТВ-литературы»). С. 94.

классификация, выходявших в эфир журналистских продуктов. В то время снимали фильмы-репортажи, зарисовки, хроники-обзоры, фильмы-путешествия, фильмы-портреты, рекламно-пропагандистские, учебно-познавательные. Это – перечень устоявшихся *жанровых форм* советской документалистики. В литературном процессе жанровая форма определена М. Бахтиным, как форма определенного нехудожественного жанрового образования (первичного жанра), на которую ориентируется автор, преобразуя ее в процессе создания художественного текста. Так, в процессе развития прозы эстетическое преобразование формы автобиографии, письма, хроники обуславливает появление эпистолярных романов и повестей, автобиографических романов, повестей и рассказов, романа-хроники²⁰. Другими словами, жанровая форма – это результат синтеза нескольких жанров в литературном процессе. То же происходит и с журналистскими жанрами, и на телевидении в том числе. *Фильм-портрет – это особая жанровая форма документалистики, синтезированная из очерка (портретного)*. Именно очерк, пользуясь терминологией упомянутого Бахтина, является «первичным», жанром - «прототипом» фильма-портрета. Таким образом, называя фильм-портрет очерком, мы не противоречим общей теории жанра.

Структурно *современный телевизионный фильм-портрет* – это особая жанровая форма экранной публицистики, а содержательно – это документальный портретный телеочерк, где автором исследуется индивидуальный характер героя и связь его с социальной средой, обществом.

Теперь разберемся в типологии современных фильмов-портретов. Нас будут интересовать классификации исследователей именно телевизионных портретных очерков. Но при этом учтем, что споры в этом вопросе идут с момента выделения литературного очерка, как отдельного жанра. Следствием

²⁰ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. С. 433.

этого стала генерация огромного числа критериев, по которым осуществляется типология. Нам нужно выбрать такой метод классификации, который бы удовлетворял условиям современной действительности, то есть отображал принцип многообразия.

Начнем с любопытной классификации В.А. Алексеева, который разделил все очерки на две группы: «безадресные» и «документальные».²¹ Отличительная особенность одних от других – возможность создавать вымышленные ситуации для обрисовки характера. В данном принципе раскрывается основной потенциал документалистики, но для описания сегодняшней богатой палитры телеочерков, он недостаточен и скуп. Дополняет классификацию В.А. Алексеева другой исследователь, наш современник М.Н. Ким. В пособии «Основы творческой деятельности журналиста: Учебник для вузов» он отмечает взаимопроникновение художественных жанровых начал в публицистические и наоборот. По этому принципу автор делит очерки на три вида: *художественно-изобразительные* (в центре – описание авторских впечатлений от события), *исследовательские* (в центре – проблема, исследование) и *художественно-публицистические* (в центре – человек)²². К последней группе, как правило, и относится портретный очерк. В основе этой классификации лежит предмет изображения и характер его показа.

Найти полную типизацию телевизионных именно портретных очерков оказалось не так просто. Исследователи в своих работах, как правило, выделяют один-два наиболее распространенных вида. Г.С. Мельник и А.Н. Тепляшина в пособии «Основы творческой деятельности журналиста» и Л.П. Шестеркина и Т.Д. Николаева в учебнике «Методики телевизионной журналистики» описывают лишь юбилейные и биографические портреты. Принцип деления кроется в их назначении: юбилейные –

²¹ Алексеев В.А. Очерк. Спецкурс для студентов заочного отделения. Л., 1973. С.17.

²² Ким М.Н. Основы творческой деятельности журналиста: Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2011. С. 374.

подготавливаются к определенной дате и являются отражением подведения итогов творческой жизни личности или ее духовных исканий, а биографические – раскрывают ход событий в жизни героя и рассказывают об их влиянии на личность. Очевидно, что сегодня на телеэкране представлены и другие типы изучаемого нами жанра.

В своих поисках мы снова обратились к исследованиям М.Н. Кима и проанализировали его классификацию печатных портретных очерков. Так как прочную связь жанров прессы с телевизионными жанрами мы доказали в первой части этой главы, то считаем уместным использовать ее с небольшими дополнениями. Во-первых, М.Н. Ким является авторитетным исследователем современной жанровой системы и углубленно занимается проблемами очерка. Во-вторых, его классификация нам кажется наиболее полной и соответствующей многообразию, представленному на ТВ наших дней. Итак, портретные очерки ученый разделяет на: биографические, юбилейные, психологические, портретно-проблемные и политические.

«У каждой разновидности портретного очерка есть конкретные задачи, свои формы публицистического жизнеописания, специфические возможности в показе героя произведения, способы психологической и социальной характеристики, типизации человеческих натур, наконец, приемы композиционного построения произведения».²³ То есть принцип деления кроется в назначении того или иного очерка. Теперь попробуем применить данную классификацию к телевизионным фильмам-портретам отечественного вещания.

Биографические и юбилейные портретные очерки неоспоримо занимают лидирующие позиции в телевизионном эфире. Журналисты телеканалов «Россия», «Первый», «Россия К», «ОТР» и других ежемесячно готовят к выходу десятки портретов.

²³ Ким М. Н. Очерк. Теория и методология жанра. СПб., 2000. С. 21.

Ц е л ь *биографического очерка* – показать цепочку событий, произошедших с героем, которые стали определяющими на его жизненном пути или существенно повлияли на характер. Герой такого очерка в большей степени сам рассказывает про себя, выражает оценки, демонстрирует поведение. Авторский комментарий сопровождает повествование, уточняя, дополняя, анализируя уже сказанное. Но в современном документальном кино все чаще режиссеры отказываются от авторского закадрового текста. Эта тенденция связана с переосмыслением роли журналиста-автора: от «объясняющего», «комментирующего», «оценивающего» он приходит к «созерцающему», «фиксирующему». Показать человека таким какой он есть — становится важнее, чем рассказать о нем самому. Смена авторской стратегии обусловлена и общим недоверием зрителя, перенасыщенного «обработанной» информацией, к журналистскому тексту. Современные фильмы-портреты, особенно биографического типа, на наш взгляд только «выигрывают», освобождаясь таким образом от канонов советской документалистики. Так, например, в биографической документальной картине Константина Сухарькова «Захар» герой – известный русский писатель Захар Прилепин – сам повествует о событиях своей жизни. Зритель узнает о его беззаботном детстве в деревне, о службе в Чечне, о политической и литературной деятельности в настоящем. Этот рассказ выглядит правдивым и живым, а в самом процессе саморефлексии герой «обнажает свою душу». Мы видим человека не только сильного, успешного, со стойкой жизненной позицией, но и уязвимого, скучающего, любящего.

Разновидностью биографического портретного очерка является *мемориальный портрет*. Главное его отличие – посвящен он достаточно известному человеку, ушедшему из жизни сравнительно недавно и образ которого еще жив в памяти современников. Но при этом актуализация героя мемориального очерка не должна исчезать. Будь то знаковая историческая фигура или живой классик, изменивший прошлые представления и каноны,

их появление на телеэкране должно быть оправдано. Это может быть либо свежий взгляд на героя или его труды, либо раскрытие новых неожиданных фактов из его жизни. Из последних документальных мемориальных портретов отметим фильм про Осипа Мандельштама. Рома Либеров в картине «Сохрани мою речь навсегда» показал героя известного, незабытого, но с помощью специфических аудиовизуальных средств (никакой привычной для этого жанра кинохроники - только современная компьютерная графика, кукольный театр, стихи, музыка) ему удалось рассказать трагедию поэта по-новому. Получилось весьма успешно. В самой истории критики увидели жизнь человека, поглощенного бездушной машиной политического террора, а куклы-марионетки стали живым олицетворением управления кем-то сверху.

Отметим, что для примеров мы нарочно выбрали нетипичные для телевидения работы, так как именно в таких картинах, которые снимаются молодыми авторами, можно увидеть следы современности и зафиксировать удачные решения творческого поиска. Результатом работы журналиста на телеканале зачастую становится однотипный портрет, созданный по устоявшимся правилам для определенного формата – на творческий акт не хватает ни времени, ни сил.

Юбилейный портретный очерк снимается к определенной дате. Героями становятся известные артисты, ученые, писатели, музыканты, причем, как современники, так и ушедшие из жизни мэтры. В этом виде очерка приоритетными становятся именно достижения личности, на экране зритель наблюдает за подведением итогов данного этапа жизни героя. В центре – сюжет о развитии человека, его духовном и нравственном становлении, история преодоления трудностей и достижения успехов. Естественно, имеет место быть и биографическое повествование, но все же автору важнее выявить взаимосвязь между внутренним миром человека и результатами его труда. Поэтому в юбилейном очерке активно используются фрагменты воспоминаний или комментариев близких друзей и родных героя

– кто еще может ярче и полнее описать достоинства любимого человека и рассказать о его успехах. Из последних – по «Первому» каналу транслировался юбилейный фильм-портрет ко дню рождения Аллы Пугачевой. В нем помимо хроники и домашних видеозаписей певицы собраны отрывки интервью с Максимом Галкиным, Игорем Николаевым, Дмитрием Ивановым, Димой Биланом, Евгением Мироновым и с другими известными культурными деятелями. Все они рассказывали о знаковых эпизодах в отношениях с Аллой Пугачевой, делились общими воспоминаниями и собственными оценками этой культовой фигуры. В общем, все «работало» на главную, сквозящая через весь фильм, идею уникальности и масштаба личности примадонны российской эстрады. В другом юбилейном портрете телеканала «Россия К» «Марина Неелова. Я всегда на сцене» легендарная актриса «Современника» по большей части говорит о профессии. Это неудивительно, так как фильм подготовлен к юбилею театра, а не человека. Марина Неелова сама рассказывает о своей жизни на сцене и про отпечаток, который наложила на ее личность профессия артистки. Но при этом портрет получился откровенным и душевным.

Современные биографические и юбилейные документальные фильмы-портреты очень популярны на отечественном телевидении. На телеканале «Россия К» с 2011 по 2014 год выходили мемориальные портретные очерки в цикле «Гении и злодеи». Писатель Жан-Поль Сартр, путешественник Николай Миклухо-Маклай, архитектор Осип Бове – противоречивые герои, которым человечество обязано существованием в третьем тысячелетии. Успешный во всех отношениях документальный проект «Острова» на том же канале существует уже более 15 лет. Это пример биографических портретов, когда герой «рассказывает себя сам». Тема цикла – творчество известных культурных деятелей, как драма идей, тесно переплетенная с драмами человеческими. На «Первом» канале также портреты объединены в цикл «Про жизнь замечательных людей». Как и в «Островах», героями становятся

актеры, режиссеры, художественные руководители театров, певцы, композиторы. В этой документальной программе основной тематический акцент делается на личной жизни героев, а автор все же присутствует за кадром.

Таким образом, с незначительными изменениями в структуризации материалов и тематической направленности на основных телеканалах страны телевизионные биографические и юбилейные фильмы-портреты достаточно однообразны. Сказанное в начале 90-ых режиссером-документалистом Юрисом Подниексом, казалось бы, отлично описывает современную тенденцию: «Я прихожу к выводу, что документального кино как искусства в мире почти нет. Документальное кино для них - это телевизионное кино, его делают журналисты, а не режиссеры»²⁴. На самом деле мы бы не торопились делать столь поспешные выводы. Стоит различать документальные фильмы, сделанные на телевидении и для телевидения, и документальное кино условно «свободных» авторов, которое уже после съемок находит выход к массовому телезрителю. Такая встреча может состояться в рамках специальных образовательных программ каналов «Россия К», «Общественное телевидение России», «Первый», «24 ДОК». Так, например, за последнее десятилетие авторские и фестивальные документальные фильмы-портреты показали в «Закрытой студии» Александра Гордона, в программах «Смотрим и обсуждаем» с Владимиром Хотиненко и «Актуальное кино» с Мариной Разбежкиной. Также в сетке специализированного канала «24 ДОК» ежедневно появляются портретные работы новых режиссеров. В этом исследовании мы обращаемся и к таким фильмам тоже, чтобы максимально полно описать современную картину действительности.

²⁴ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. М., 2010. С.55.

Вернемся к соотношению классификаций. Биографические и юбилейные портретные очерки у нас, как и у большинства исследователей жанра, не вызывают вопросов. Их достаточно просто выделить из массива портретов, прежде всего, по признаку – назначение и задачи, подробно описанные выше. Что касается оставшихся трех видов, то мы, проанализировав эмпирический материал, склонны согласиться с применением данной классификации прессы к телевизионной жанровой системе. С поправкой лишь на то, что *портретно-проблемные, психологические и политические* телевизионные фильмы-портреты сегодня нечастое явление. Большинство работ, которые мы включим в эту выборку снимались не по заказу каналов, но вскоре транслировались по телевидению.

Принцип классификации остается прежним – цель создания картины. И здесь мы заметили существенные отличия. *Политические* портретные очерки, пожалуй, больше остальных схожи с биографическими. Если героя нет в живых, то с мемориальными. В упомянутом цикле «Гении и злодеи» мы встречаем очерки об Уинстоне Черчилле, а на «Первом» в цикле «Тайны века» с Сергеем Медведевым портреты Лаврентия Бери, Юрия Андропова и прочих значимых политических фигур прошлого. Пожалуй, от биографических они отличаются большей сосредоточенностью на исторических фактах, а сквозной становится тема «личности и истории». То есть, безусловно, авторы политических портретов также стремятся представить нам героя с его уникальными характеристиками, показать человека, перипетии его судьбы. И для выполнения этой задачи они используют биографический метод, как прием описания, но первостепенным для автора все же остается рассказ о политике в связке с государством и историческими событиями. Любопытно, что о политических событиях снимается в разы больше документальных фильмов, чем о людях, находящихся в эшелонах власти. Пугающим кажется факт, что за последние 5 лет политического фильма-портрета в чистом его виде удостоился лишь В. В.

Путин. В 2015 году ВГТРК выпустили документальный фильм «Президент» с Владимиром Соловьевым. Годом ранее подобную работу проделали журналисты немецкого телевидения, сняв «Я Путин. Портрет», но до отечественного телеэкрана она не дошла. В остальном, эта разновидность жанра в нынешних реалиях почти не используется, но факт существования мы зафиксировали.

В центре внимания *психологического* портретного очерка – обрисовка характера человека, то есть совокупность его реакций на социальное окружение. Цель, которую преследует автор в своем фильме – выявить особенности внутреннего мира человека по средствам его взаимодействия с окружающей реальностью. То есть, важным становится не столько путь героя, цепочка событий, как это было в биографическом портрете, сколько проявление его личности «здесь и сейчас», ответ на вызов извне. Герой в психологическом портрете «раскрывается» через преодоление, и именно этот процесс борьбы становится главным материалом для документалиста. В фильме Андрея Зайцева «Глеб» мальчик 4 лет первый раз идет в детский сад. Режиссер следит за своим героем с момента заканчивающегося отдыха на даче до конца самого первого дня в садике. Таким образом, автор как бы фиксирует камерой результаты социального эксперимента – как Глеб, мальчик спокойный, домашний, рассудительный – справится с изменениями в своей жизни. Именно психологические реакции на отрыв от матери, смену привычной обстановки, других детей являются основой портрета малыша. В документальном фильме «OUTRO» режиссера Юлии Панасенко героиня — молодая девушка с онкологическим заболеванием. После операции ей остается жить не больше месяца, и все это время камера снимает ее жизнь, вернее, прощание с жизнью. Для героини самым трудным оказывается не момент принятия смерти, а решение рассказать всё родителям и попрощаться с ними.

Портретно-проблемные очерки создаются для раскрытия сложных и противоречивых человеческих взаимоотношений друг с другом (с собой) и/или с социальными явлениями. Авторы обрисовать характер героя стремятся, фиксируя действия, принятия решений в конфликтной или проблемной ситуации. Но камера также может и просто фиксировать субъективное человеческое восприятие объективной реальности. Другими словами, герой этого вида очерка должен столкнуться с конфликтом (внешним или внутренним) и проявить себя. С чем-то подобным мы встречаемся в классике отечественной документалистики «Убить человека» Тофика Шахвердиева. Девушки, находящиеся в женской колонии, рассказывают журналисту о своих преступлениях. Для большинства из них это оказывается проще простого, как байку рассказать, тем более на камеру – звездный час. Но одна девушка не торопится отвечать на вопрос, кого она убила. Камера в этот момент запечатлела ее внутреннюю борьбу и, как следствие, мы слышим страшное признание в убийстве собственного ребенка. В этом примере героиня сталкивается с внутренним противоречием – она испытывает чувство стыда, но не раскаивается.

К вышеперечисленным видам портретных очерков мы добавим еще *коллективный*. Он создается с целью показать портрет как минимум двух героев, которые могут быть связаны родственными, профессиональными или иными социальными связями. Выявить схожие черты или, наоборот, показать разнообразие характеров – эта задача документалиста решается по-разному, в зависимости от идеи, которую вкладывает в фильм автор. Например, в документальном фильме «Дом» Алексея Погребного центральным персонажем является деревенский конюх – человек с необычными для сельского жителя интересами. Он снимает на пленку прекрасные пейзажи и портреты, коллекционирует пластинки, отлично разбирается в классической музыке. Казалось бы, можно было отнести эту работу к биографическому портрету, но режиссер представляет нам семьи своего героя, рисует образ

отеческого дома. Родственники также являются отдельно действующими персонажами, которые рассказывают и о своих судьбах тоже. Таким образом, вокруг центральной фигуры конюха собираются портреты его детей, и все вместе они олицетворяют идею преемственности поколений. Объединяет героев и то, что живут они в одном доме.

В другом документальном фильме французского режиссера Яна Атюса-Бертрана «Человек» представлены портреты людей, также объединенные по принципу единого места жительства, только в планетарном масштабе. В съемках приняли участие 2 тысячи человек из 60 стран мира. Главная идея – показать насколько мы, жители Земли разные, но всегда есть то, что нас объединяет. И имя этому – человечность: способность любить, бороться, плакать, жертвовать и предавать.

В современной документалистике героев коллективного портрета может объединять не только общее географическое присутствие, но и совместная деятельность, профессия. Так, например, в фильме Алины Рудницкой «Кровь» в центре повествования — бригада медиков станции переливания крови, колесящая по российской провинции. А в «Оптической оси» Марины Разбежкиной и вовсе исследованию подвергаются целые социальные группы. Камера снимает рабочих завода, врачей деревенской больницы, постояльцев ночлежки, стриптизерш, работников исторического банка. Главная цель в такого рода портретов – провести социальное исследование, выявить типичные черты не одной личности, а группы, класса, на основе чего иметь возможность «поставить диагноз» стране или народу.

Таким образом, на наш взгляд, можно выделить следующие разновидности коллективного портрета, исходя из следующих критериев, которые объединяют героев:

- географический;
- профессиональный.

Общая же классификация портретных очерков показала наличие на телевидении следующих видов фильмов-портретов:

- биографические (как разновидность — мемориальные);
- юбилейные;
- коллективные;
- политические;
- психологические;
- портретно-проблемные.

Таким образом, мы видим, что разделение портретных очерков на типы обусловлено выделением доминирующего критерия, который определяет принадлежность к тому или иному виду. В нашей классификации такой доминантой является задача автора фильма или передачи при создании портретного очерка. Также нами отмечено, что юбилейные и коллективные портреты более адаптированы к телевизионной жанровой системе и достаточно часто используются журналистами. Остальные же виды пока не так востребованы в системе производства телевизионного продукта, но до массового зрителя доходят с помощью специализированных программ и, конечно, благодаря таланту режиссера. Также достаточно часто наблюдается явление, когда аудиовизуальное произведение невозможно определить в рамках лишь жанра портретного очерка, что говорит о постоянной трансформации жанра, диффузии жанров и появлении новых форм.

ГЛАВА 2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ СОЗДАНИИ ФИЛЬМА-ПОРТРЕТА

2.1. Драматургическое решение и композиционное построение портретного очерка

«Трагедия есть подражание действию».

Аристотель

В первую очередь следует определить, что мы понимаем под драматургией. *Драматургия* – это «особый способ выбора (отбора) содержания произведения и взаиморасположения его частей, который

позволяет автору активно управлять мышлением, интересом и вниманием зрителей»²⁵.

«В основе драматургии документального кино лежит реальная драма жизни. Не будет драмы – не будет успеха. Поэтому режиссер документального кино – стервятник, нехороший, ненормальный человек»²⁶.

Драматургическое решение любого документального фильма тесно связано с его композицией. *Композиция* – это построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, назначением и во многом определяющее его восприятие²⁷. Для того, чтобы грамотно выстроить композицию, сначала нужно определить *тему*, которую мы будем раскрывать в фильме. Некоторые журналисты и режиссеры привыкли считать, что к съемкам документального фильма не нужно как-то особенно готовиться, все выяснится в процессе. Но это не так. Именно досъемочный период играет важную роль. В это время и начинается работа над драматургическим решением и композицией фильма. Заранее продуманная и сформулированная тема также будет определять ход дальнейшей работы съемочной группы. Понятие темы в документалистике, литературе и театре очень схожи.

Тема – это 1) круг явлений и событий, образующих основу произведения; 2) объект художественного изображения; 3) то, о чем повествует автор и к чему хочет привлечь основное внимание читателей. Главное, что следует понять, тема – это то, о чем будет говориться в фильме. К примеру, главная тема фильма «Антон тут рядом» Любови Аркус – это боль юного мальчика-аутиста, который находится на грани между жизнью в старой

²⁵ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео - Editing: television, cinema, video. М.: Издатель А. Г. Дворников, 2003. Ч. III. С. 13.

²⁶ Журнал "Искусство кино", 2007, №8. // Горизонталы маленького мира. Проблемы драматургии в документальном кино. Марина Разбежкина.

²⁷ Булгаков Ф.И. Художественная энциклопедия. СПб., 1886-1887. С. 311.

квартире и психоневрологическим диспансером. Тема – это экстракт всего самого важного, о чем мы рассказываем в фильме, история в общечеловеческом аспекте. Назначение темы кроется в установлении прямого контакта между авторскими идеями и эмоциональным миром аудитории. «Как установить контакт темы и зрителей – вот главная проблема любой темы. Понятно, что всё, что помогает такому контакту, идет на пользу фильму. Так же понятно, что тема не может выпрыгнуть из фильма на обозрение в конце, как чертик из шкатулки. Вы выращиваете тему в теле фильма, как мать выращивает в своем теле ребенка»²⁸. Таким образом, задача режиссера – донести до зрителя эту важную интеллектуальную ценность и одновременно с тем вырастить в душах зрителей эмоции.

Наравне с темой в каждом законченном художественном произведении должна присутствовать *идея*. Идея – это главная мысль произведения, в которой выражается оценочно-эмоциональное отношение автора к тем явлениям, которые им изображены. Идея упомянутого фильма Любви Аркус «Антон тут рядом» — нужно чувствовать боль другого человека. Автор этой истории сама становится ее действующим лицом, что придает фильму дополнительную достоверность и рождает ощущение реальности происходящего.

Исходя из идеи, автор должен сформулировать для себя *сверхзадачу*. К сожалению, это понятие крайне редко используют на телевидении. Его ввел в обиход теоретик актерского и режиссерского мастерства К.С. Станиславский. «По сути, «сверхзадачей» является режиссёрский замысел – индивидуальное толкование главной идеи произведения, той цели, ради которой оно было написано, или собственная цель режиссёра, иногда отличная от авторской, в

²⁸ Митта А.Н. Из опыта современной режиссуры. М. ВГИК, 1988. С.77.

любом случае – та общая задача, ради которой произведение ставится на сцене»²⁹.

Таким образом, сверхзадача в документальном кино – это ответ на вопрос: для чего создается произведение. «Антон тут рядом» снимали для того, чтобы люди смогли приблизиться к проблеме детского аутизма, почувствовать чужую боль и, может быть, в будущем скорректировать свое поведение — стать менее равнодушными к особенным окружающим.

После определения темы, идеи и сверхзадачи конфликт становится более ощутим. *Конфликт* – это противодействие людей в борьбе за свои цели, интересы. В конфликте всегда участвуют две и более сторон. Он может быть, как внешним, так и внутренним. Внутренний конфликт – это столкновение противоположных ценностей человека. Внешний конфликт всегда продиктован обстоятельствами, противоречащими привычному состоянию. В драматургии неигрового кино сложились три основных типа конфликтов:

- борьба с физическими препятствиями, природой или обстановкой;
- борьба с социальной средой, с людьми;
- борьба с самим собой, конфликт психологический»³⁰.

Казалось бы, кому и с кем бороться в портретном очерке, в документальном фильме про конкретного человека. На самом деле без конфликта не может существовать ни одно законченное художественное произведение, особенно если речь идет не о статичной фиксации действительности, а об отражении, переосмыслении, исследовании личности. Сергей Эйзенштейн еще в 1943 году заметил: «Куда бы мы ни глянули, везде

²⁹ Режиссёр // Театральная энциклопедия (под ред. П. А. Маркова). — М.: Советская энциклопедия, 1961—1965. — Т. 3. С. 176.

³⁰ Теория и практика массовой информации. Подготовка и создание медиатекста . А.Г. Кисилев, Спб.: Питер , 2011. С. 166.

конфликт, внутри человека, в драматической ситуации, причем в подавляющем большинстве это прежде всего и неизменно процесс столкновения разных социальных форм сознания»³¹. Именно наличие конфликта сначала заинтересовывает зрителя, затем удерживает его внимание, заставляя следить за развитием событий, и, наконец, определяет спектр чувств и эмоций, испытанных зрителем в финале. Зафиксировать камерой внутренний конфликт всегда труднее, чем заснять внешний. Успехом для документалиста, снимающего портрет, считается «поймать» в объектив внутреннюю боль или противоречия своего героя. Двойная заслуга, если автору удастся показать два вида конфликтов одновременно. Так, например, в документальной ленте «Мама» Лидия Шейнина не только фиксирует социальный конфликт одинокой старости, но и запечатлевает внутренние страдания главной героини, одинаково остро переживающей изменение погоды за окном и известие о смерти подруги.

Конфликт в произведении реализуется через событийно-действенный ряд. *Сквозное действие* – это и есть та борьба, в результате которой утверждается сверхзадача и разрешается конфликт. Это то, за чем должен следить зритель. Режиссер, а затем и героиня фильма «Антон тут рядом» борется за право ребенка жить полноценной жизнью. Она вступает в противодействие как с неблагополучной семьей, в которой воспитывается мальчик, так и с системой российского здравоохранения, предписывающей помещению осиротевшего аутиста в психоневрологический интернат. В документальном фильме Алины Рудницкой «Кровь» сквозным действием становится переезд врачей из одного пригорода в другой и утомительная работа бригады на местах с населением, сдающим кровь не по идейным соображениям, а ради денег.

³¹ Эйзенштейн С. М. Сценарные разработки. Из дневников. - М.: Искусство, 1948. С. 569.

«Объект документальной публицистики — реально совершающееся событие, в той или иной интерпретации авторов»³². *Событие* – это действие, приводящее к коренному изменению развития основного конфликта в фильме. Это то, что меняет жизнь героев. Оно должно быть мотивировано, художественно-правдоподобно и соответствовать психологии действующих лиц и обстоятельствам.

При съемке документального кино особое внимание следует уделить *началу и финалу фильма*. Это две сильно-воздействующих части композиции, определяющие интерес зрителя на первых минутах картины и глубину испытанных эмоций после просмотра. Удержать внимание в течении всего фильма очень сложно. Для этого режиссеры пользуются специальными приемами *переключения внимания и/или эмоциональных регистров*. Даже в самой грустной истории должны быть моменты, которые заставят зрителя улыбнуться. В противном случае восприятие ленты станет затруднительным, действие будет казаться затянутым и скучным. Для телевизионного очерка это губительно вдвойне, так как человек в любую секунду может переключить канал.

Немаловажно выделить в картине четкую *кульминацию*. Кульминацией принято называть момент наивысшего напряжения в произведении. При этом, она может быть не только в середине фильма, как это принято в литературных произведениях, но также в начале и даже в конце. В фильме «OUTRO» кульминацией становится сцена прощания с родителями умирающей от рака девушки. В ней героиня просит мать перестать жить в ненависти и начать дарить любовь окружающим ее людям. Но целует руки отца и с умиротворением слушает историю про жизнь души после смерти. В финале мы видим друга девушки, к которому прилетела бабочка и села на руку. Он узнал в ней героиню.

³² Геращенко Л. Л. Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг. : Дис. ... канд. искусствоведения :Москва, 2003. С. 233.

Большинство документальных фильмов построены линейно. То есть события, которые разворачиваются на глазах у зрителя, определены четкой временной последовательностью. Принято считать, что таких фильмов от 90 до 95%. Но вместе с тем, существует и композиция *нелинейная*, когда фильм строится не по четким канонам времени. Попробуем на примерах выявить основные виды нелинейной композиции документальных фильмов.

Одной из наиболее часто используемых форм является *новельная композиция*. Это когда в одну историю объединены рассказы нескольких героев. Как правило, такой вид композиции свойственен коллективным портретным очеркам. В финском документальном фильме режиссеры Йонас Бергхалл и Мика Хотакайнен сняли несколько героев, оказавшихся в одном помещении сауны. Каждый из них рассказывает свою историю. Казалось бы, все эти новеллы не имеют связи, да и герои не объединены родством или иными социальными связями, но вместе с тем авторам удается создать единую картину с общей идеей. Речь идет о подчас суровой жизни обычных людей, что оправдывается и названием фильма - «В парилке жизни». Та же новельная композиция использована Дарьей Спиридоновой в коллективном портрете пожилых людей «Ода к радости». Через личные истории из своих жизней герои учат нас, как почувствовать простое человеческое счастье.

Еще одна композиция, которую можно выделить в отдельный вид — это дискретная, *эпизодическая*. В ней фильм строится не по четким канонам времени, а включает эпизоды с разрывом во времени. Ярким примером эпизодической композиции является документальный сериал Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР». Сейчас снято уже 4 серии. Режиссер показывает в них одних и тех же людей в возрасте 7, 14, 21 и 28 лет. Такой метод съемки получил название «Up Series». Он был придуман и впервые реализован британской компанией «Granda Television». В Англии самый первый такой фильм вышел еще в 1964 году. В нем снялись 7-летние дети, к

которым каждые 7 лет приезжала съемочная группа. Последний фильм вышел в 2012 году под названием «56 Up», когда героям исполнилось 56 лет.

Вместе с тем, такие же временные разрывы, но в меньшей степени, можно увидеть и в других портретах. В фильме Сергея Качкина «По дороге домой» рассказывается о судьбе дальнотойщика, который почти не бывает дома из-за работы. Режиссер показывает только отрывки из того пути, по которому едет водитель. Из-за этих разрывов во времени, композицию фильма и можно назвать эпизодической. Мы не видим всю последовательность событий на пути главного героя, а только захватываем отдельные ее части, из которых и складывается прекрасный фильм про жизнь.

Гораздо реже встречается *«усложненная эллиптическая композиция»*. Этот термин ввел сценарист и киновед Всеволод Коршунов. В своей диссертации «Неклассические способы композиционного построения современного киносценария» он описывает усложненную эллиптическую композицию, как ту, в которой пропущены уже не незначительные подробности (как в новельной), а наоборот – самые что ни на есть важные эпизоды. В сценарии, построенном таким образом, может не быть даже кульминации, однако, что интересно — режиссер все равно удерживает зрителя в постоянном напряжении. Примером может служить уже упомянутый фильм Юлии Панасенко, где вместо смерти физической режиссер показывает нам душу героини, воплощенную в обыкновенную бабочку.

Одной из труднейших для воплощения композицией считается *эсхатологическая*. Название происходит от древнегреческих ἔσχατος — «конечный», «последний» и λόγος - «наука». Суть этого вида в том, что автор переворачивает фильм с ног на голову. То есть, время в нем течет в обратную сторону – не от начала к концу, а от конца к началу. Такой вид композиции

принято также называть реверсивным, то есть обратным. Фильм «Стив Джобс: Человек в машине» начинается с того, что в нем показывают памятник главному герою. Нарушается естественный ход событий. Фильм начинается с того, что герой уже мертв, а не заканчивается смертью, как было бы верно с точки зрения хронологии. При этом немаловажно, что внутри самих частей время, конечно же, течет линейно. Такую композицию крайне сложно воплотить в документальном кино и лучше заранее выстраивать логику повествования. В противном случае режиссер рискует снять фильм, который будет нуждаться в дополнительных аннотациях, что совершенно неприемлемо для самостоятельной картины и, скорее всего, будет воспринято коллегами, как непрофессионализм.

Более популярной в среде режиссеров-документалистов является *инверсивная* композиция, когда фильм сразу начинается с кульминации, а затем становится линейным. Документальный фильм Аркадия Мамонтова «Спайс-эпидемия» начинается с кадров человека, который пытается выпрыгнуть из окна. Эти несколько секунд в начале фильма резко захватывают внимание зрителя. А режиссера-журналист тем самым сразу говорит о том, насколько остро стоит проблема употребления синтетических наркотиков в нашей стране. Для этого автору фильма не нужно лишний раз повторять «сухие» цифры о количестве погибших, все и так видно. Вероятность того, что зритель досмотрит этот фильм до конца гораздо выше, чем если бы режиссер начал свою историю со статистики.

В последнее время такая композиция применяется не только в кино. На телевидении она особенно востребована в рекламе фильмов — в так называемых тизерах, когда из-за небольшого кусочка картины, цепляющего внимание зрителя, нам хочется посмотреть его целиком.

Самой популярной композицией остается кольцевая, когда фильм начинается с того же, чем он и закончится. В портретах этот прием особенно

актуален. Фильм Сергей Дворцевого «Хлебный день» начинается с того, что пожилые люди толкают тяжеленный вагон с хлебом. Старики вынуждены делать это регулярно просто для того, чтобы выжить. В финале картины они снова толкают пустой вагон, только уже в обратную сторону. Как мы узнаем из фильма, этот вагон — единственная связь умирающей деревне с большим миром.

Крайне близка к кольцевой композиция *рамочная*. Порой их бывает сложно отличить. В рамочной композиции автор фильма постоянно возвращает нас к одному и тому же. Такой вид любят использовать в своих фильмах режиссеры канала «Discovery». Яркий пример, когда в фильме герой вспоминает события прошлых лет. Еще его называют приемом «сквозного героя».

Хорошим примером такой композиции является картина «Коммуналка» Владислава Виноградова. В качестве «сквозного героя» в ней выступает сценарист фильма Артур Пирожков. Он вспоминает время, когда сам жил в этой квартире, потому остальным героям сложно утаить от него какие-то факты, приукрасить или соврать. Съемка коллективного портрета каждой семьи в конце интервью также выстраивает рамочную композицию.

Выбор композиционного построения и драматургического решения целиком зависит от задач, которые автор фильма ставит перед собой. Когда журналист или режиссер работает в жанре портрета, для него важно показать героя с неожиданных сторон, сделать повествование более интимным, подробным и интересным. Нет прописных истин, как лучше рассказывать историю о человеке, — какой, например, вид композиции использовать. В этом и заключается мастерство автора — в каждом конкретном фильме применить наиболее эффективные средства. В любом случае, все должно оправдывать главное – сверхзадачу фильма. Цель достигнута, когда зритель понимает главную идею режиссера.

2.2. Аудиовизуальные средства выразительности

Изобразительные возможности современного кино- и телепроизводства практически безграничны. Техника сегодня позволяет при минимальных затратах производить съемки с воздуха (при помощи квадрокоптера, например), записывать многоканальный звук (даже многие непрофессиональные камеры имеют возможность записи пятиканального звука). Сегодня достаточно просто снять и смонтировать фильм даже на смартфоне.

Тем не менее, основные выразительные средства кино остались прежними. К моменту съемки помимо ответа на вопрос «что снимать» режиссер должен продумать «как он будет это снимать». Рассмотрим сначала некоторые изобразительные средства полезные для съемки портретного очерка, а затем обратимся к аудиальным.

Основная единица видеоизображения — кадр. Режиссер, прорабатывающий сценарий своего фильма, понимает, что кадр — это не просто отрезок киноплёнки или части видеозаписи между двумя монтажными склейками. В кадре заложен содержательный потенциал и не стоит пренебрегать средствами, которые могут усилить воздействие на аудиторию. В этом ключе, заранее продумывается и фиксируется в режиссерском сценарии сменяемость планов и композиция ключевых кадров фильма-очерка.

П л а н является важнейшим подразделением изображения, определяющим его характер в композиционном смысле. Планы принято разделять на общий, средний и крупный. В создании фильма-очерка в первую очередь важны крупные планы. Они играют особую роль в изображении человека. Без них мы не увидим, например, морщинки героя или не заметим важную для повествования мимику или какую-то деталь. В качестве примера можно привести фильм «Рок» Алексея Учителя, где представлено

значительное количество крупных планов героев: Виктора Цоя, Бориса Гребенщикова, Юрия Шевчука.

Композиция кадра – это такое сочетание соответствующих частей сцены, когда они образуют единое гармоничное целое. Существует несколько видов композиции кадра. Самой уравновешенной считается симметричная композиция. Она используется для безэмоционального повествования, олицетворяя собой спокойствие и вечность. В начале документального фильма «Рок» автор использует этот прием, когда говорит о статичности времени, о неизменности эпохи, в которой живут его герои.

Круговая композиция имеет начало и конец, таким образом она является законченной. В ней мы видим завершенность действия. В случае с примером — это рок-концерт в тюрьме.

Асимметричная композиция добавляет кадру дисбаланс. Она выделяет один единственный объект. В данном случае - кинопроектор.

Горизонтальная композиция говорит о линейном развитии сюжета. Алексей Учитель так показал съезд коммунистической партии СССР.

Вертикальная композиция может подчеркнуть важность объекта, например, человека, который находится в кадре. Сидящий в кресле БГ — главное действующее лицо в этой части фильма.

Диагональная композиция всегда требует продолжения. Она также является одной из самых динамичных. Так в фильме «Рок» Борис Гребенщиков поднимается по лестнице со своим ребенком в квартиру.

Комбинация большинства этих видов композиции готовой работе придает динамичности и зрелищности. Режиссер же заранее должен продумывать использование каждого из них, чтобы достичь поставленных целей в изображении героя и раскрытия его личности.

Еще одно важное для портретного очерка изобразительное средство это — *освещение*. Документалисты, понимая и чувствуя природу кадра, часто используют рисующий свет как прием для выделения контуров и теней. «Направленный поток световых лучей, которым создается основа эффекта освещения, обрисовывается объемная форма фигур, рельефов и пространства объекта съемки, производится раскладка светотени и тональных масс»³³. Контровой или контурный свет отделяет объект от фона и акцентирует внимание на очертаниях снимаемого предмета. Таким образом, и тот, и другой виды света выполняют информационную функцию, то есть выделяют размеры фигур, создают иллюзию трехмерного пространства в плоскости экрана, тени.

Помимо изобразительных средств, подробно рассмотренных нами в этой главе, выделяют еще: оптику, фильтры, ракурс и движение камеры. Каждое из них может эффективно использоваться в портретном очерке — все зависит от назначения. Например, если говорить о применении фильтров, то в черно-белом фильме «Кровь» Алины Рудницкой появление в финале кадров с алой кровью успешно «работает» на сверхзадачу автора. Этот прием никак не описывает и не раскрывает героев коллективного портрета. Однако по средствам эмоционального воздействия на зрителя он усиливает восприятие кульминации, где мы видим, куда попадает донорская кровь после сбора и как этот процесс оценивают люди, которым эта кровь спасла жизни. Таким образом, в зависимости от задач автор выбирает те или иные средства визуализации картинки.

Если говорить об аудиальных средствах выразительности, то для очерка *музыка* является самым распространенным и эффективным средством. Сегодня музыкальное сопровождение используется в большинстве документальных фильмах-портретах. Правильный ее подбор может помочь зрителю в общем восприятии картины, а также создать необходимое

³³ Медынский С.Е. «Компонуем кинокадр». М.: Искусство, 1992. С. 130.

настроение. По способу использования музыки в фильме ее разделяют на две основные категории — сюжетную и условную.

Сюжетная музыка может:

- характеризовать героев,
- указывать на место и время действия,
- создавать атмосферу, настроение самого действия фильма,
- рассказывать о действии, невидимом для зрителя.

Условная музыка может:

- эмоционально усилить диалог и монолог,
- также характеризовать героев,
- подчеркивать композиционное построение,
- обострять конфликт.

Применяя одни средства и пренебрегая другими, автор реализует свой режиссерский потенциал. Помимо инструментов визуализации существует ряд основных методов съемки, в частности, у документального кино исторически сложился следующий набор приемов.

Наблюдение — один из основных методов съемки документального кино. Этот прием является неотъемлемым для фиксации и отражения действительности, так как именно детальное изучение объекта и его окружения лежит в основе документалистики. Например, фильм «Тише!» снят целиком из окна квартиры. Виктор Косаковский работал над ним продолжительное время. Камера была направлена на один конкретный участок дороги и снимала все что с ним происходит утром, днем и ночью. Режиссер показал рабочих, которые устраняли порыв водопровода. Делали они это крайне плохо — то разрывали яму, то закапывали ее. Наблюдение за этим процессом и стало основой киноленты.

Кинематографисты выделяют два основных метода наблюдения. Первый — это «*привычная камера*». Смысл заключается в длительном

наблюдении за объектом для того, чтобы люди, которые попадают в объектив камеры, перестали обращать на нее внимание. Другими словами, привыкли к ситуации съемки и начали вести себя максимально естественно. Примером служит фильм «Вечное движение» Майи Меркель, которая в течение года снимала обычную жизнь ансамбля народного танца. Среди тысячи кадров, показывающих рутинную жизнь героев, режиссер выбрала самые живые и яркие, характеризующие артистов. Они поражают и «цепляют» зрителя своей открытостью, которая была достигнута именно методом длительного наблюдения.

Одним из самых сложных для режиссера методов является *метод съемки «скрытой» камерой*. Когда люди не видят камеру, они ведут себя более естественно. Такая съемка позволяет увидеть героя таким, какой он есть, увидеть его подлинную реакцию на происходящее. Правда, в настоящее время закон обязывает предупреждать человека о том, что его снимают. Однако, если саму съемку делать «незаметной», то есть не снимать явно перед лицом человека, а как бы из-за угла, то герой все же будет чувствовать себя более раскованно.

Фильм Павла Когана «Взгляните на лицо» - пример использования приема – съемка скрытой камерой. В нем режиссер показывает людей, которые смотрят на картину Леонардо да Винчи в Эрмитаже. Кто-то долго рассматривает шедевр, кто-то проходит мимо. Таким образом, автор исследует истинного ценителя искусства, отвечая на вопрос: кто он — человек, останавливающийся у портрета.

Немаловажным является *метод провокации, или организованной ситуации*, когда режиссер-документалист сам становится сценаристом жизни, которую он снимает. В этом случае важно делать все очень тонко, чтобы игра не победила жизнь. Пример метода организованной ситуации реализуется в фильме Марины Разбежкиной «Оптическая ось». Режиссер

распечатывает фотографии, снятые 100 лет назад и демонстрирует их людям той же профессии или того же места, снимая их реакцию на своих предшественников. Таким образом, автор справляется с задачей фильма — попытаться осмыслить изменения, произошедшие с Россией за век. Это очередной раз доказывает, что выбор метода зависит только от целей, поставленных режиссером картины. Самое главное, чтобы эти цели были сопоставлены с темой, идеей и сверхзадачей фильма.

Настоящий процесс создания фильма начинается уже после съемок. *Монтаж* — не менее важный этап процесса, так как именно сейчас режиссеру предстоит выбрать нужный материал и без сожаления расстаться с ненужным. Большинство современных режиссеров монтируют фильмы сами или хотя бы присутствуют на монтаже, говоря, какие планы и куда поставить. Монтаж — это не только техническое монтирование планов от общего к крупному. Монтаж — это художественное средство, по средствам которого и передается характер героя или описывается ситуация. Хороший монтажер важен для конечного результата не меньше, чем хороший оператор или сам автор. Дзига Вертов так метафорически объяснял свой метод монтажа: «Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову самую красивую и выразительную, а монтажом создаю нового совершенного человека³⁴».

Сегодня практически все работают с *нелинейным монтажом*. Кассеты ушли в прошлое, теперь фильмы монтируют на компьютерах. Самые популярные программы для видеомонтажа Adobe Premiere и Final Cut. Обе понятны и схожи. Они позволяют не только смонтировать видео, но также вставить в фильм видео и аудиоэффекты. Среди *видеоэффектов* одним из самых популярных является эффект «затухания» (fade), когда изображение либо плавно уходит в темноту, либо плавно меняется на другое. Часто-

³⁴ Ширман Р.Н. Алхимия режиссуры: мастер-класс. Киев: Телерадиокурьер, 2008. – 439 с. //Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966.

используемым звуковым является эффект «перехода», его также называют «Fade», когда один звук плавно сменяется другим. Такие эффекты помогают полностью сгладить неровность переходов от одной сцены к другой. Раньше на линейном монтаже процесс создания подобных эффектов отнимал у команды много времени, теперь же все происходит за считанные секунды.

В качестве итога стоит отметить, что выразительные средства, используемые при создании фильма-портрета, оказывают огромное влияние на зрителя. Задача автора — знать и уметь эффективно комбинировать средства визуализации и приемы съемки, экспериментировать на этапе монтажа. В борьбе за идею режиссер должен стремиться к выразительности, а потому правильно использовать каждое из выбранных средств. Это усилит эмоциональное переживание картины и станет залогом успеха работы режиссера, оператора, монтажера и автора.

Анализ портретных очерков на отечественном телевидении и документальных фильмов показал, что палитра выразительных средств современными авторами используется сполна. Редко режиссеры пренебрегают использованием различных световых и цветовых решений, выбором оптики, комбинацией методов съемки, реализацией аудио и видео эффектов. Самыми популярными выразительными средствами в портрете остаются спецэффекты, речь, музыка и шумы.

Средства выразительности выполняют разные функции, но их объединяет способность влиять на эмоции и чувства зрительской аудитории, облегчать восприятие большого количества информации, конструировать иллюзию течения жизни и воплощать творческие замыслы.

Глава 3. ОПИСАНИЕ И АНАЛИЗ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Изучение теоретических работ, посвященных жанру «портретный очерк» и творческого опыта режиссеров кино и телевидения помогло мне в моей практической работе над фильмом-портретом «На раю Ойкумены». Это — портретный очерк про лесника Сестрорецкого лесничества 72-летнего Владимира Александровича Крюцина. Герой деятельный и неординарный. Всю жизнь прожил в лесу, оберегая его и защищая. Верит в магию природы, в Космос и Бога. Пишет глубокие философские притчи, рассказы и стихотворения. В них он размышляет о месте человека в огромном мире, о выборе своего пути, о природе и ее назначении в устройстве Вселенной. Остро переживает современную действительность. Знает ответ на вопрос: что с нами со всеми будет.

Выбор героя происходил по принципу полярности к «герою нашего времени» на современном телеэкране. Автору важно было показать человека настоящего, живого, опытного, деятельного и при всем при этом интересного. Такого, которого нескучно было бы слушать, за которым любопытно было бы

наблюдать. В противовес театральной или музыкальной «звезде», наш герой не один десяток лет занимался реальным физическим трудом, постоянно что-то делал своими руками. Его портрет — это не пересказ биографических событий жизни, а постоянное движение мысли неординарной личности, сопряженное с саморефлексией.

С Владимиром Александровичем нас познакомил Сергей Михайлович Крюковский — лесничий Сестрорецкого лесничества. Первоначальный замысел заключался в создании коллективного фильма-портрета, рассказывающего о людях, работающих в лесу. Интересно было узнать, по каким соображениям они выбирают жизнь вне города, как относятся к своему труду, чем живут. При исследовании темы нами была обнаружена государственная проблема - «распил» лесных территорий в 2007 году и, как следствие, изменение всей системы лесоустройства. Лесников продолжают заменять лесными инженерами, которые следят за хозяйством из кабинетов. Таким образом, перед нами стояли следующие вопросы: кто они эти люди, профессия которых умирает? Борцы или творцы — активисты или созидатели? Этот замысел мы реализуем впоследствии в полнометражном документальном фильме про лесников. На данный момент отсняты все три героя: помимо Владимира Александровича и Сергея Михайловича, еще и Валерий Шуцкий — лесник Комаровского лесничества, необычный человек с особенной судьбой. Художник-экспрессионист, последние 10 лет «отдыхающий от выматывающей городской работы руководителя строительной компании». Герои связаны лесом и личным переживанием коллективной проблемы. При этом каждый из них имеет собственные личностные особенности, реализуемые в творчестве и тесно-связанные с деятельностью в лесу.

Для формата дипломной работы было решено смонтировать небольшой фильм-портрет про одного из трех героев, в котором можно

показать прежде всего человека с его мироощущением и философией. Однако и часть с оценкой им нынешней действительности было решено оставить, так как через «переживание» общественных проблем герой раскрывается с иной стороны. То есть на экране мы видим не оторванного от реальности созидателя, ушедшего в себя и творчество, а все-таки «борца», пусть и не имеющего возможности в одиночку бороться с порочными методами ведения лесного хозяйства. Таким образом, по жанру «На краю Ойкумены» оправдано можно считать портретно-проблемным очерком.

Тема фильма — портрет лесника-героя нашего времени. Идея — показать отношение его к своей работе, к лесу, к жизни вдали от цивилизации. Сверхзадача — рассказать историю Человека, который живет в гармонии с собой и с этим миром, черпает из него вдохновение и реализует себя в труде физическом, очищаясь при этом духовно. Нами была выстроена следующая композиционная структура: весь фильм незримо разделен на 4 эпизода, каждый из которых посвящен отдельной теме. Первая — знакомство с героем и его профессией. Вторая — отношение лесника к современным изменениям в лесоустройстве. Третья — философия и вера героя. Четвертая — его быт и наказ потомкам.

Стоит отметить, что это деление условно, так как на протяжении всей картины герой сам рассказывает о себе. Закадрового авторского текста в фильме нет. Потому нами намеренно не нарушалась «тягучесть» повествования и «перетекание» мысли из одной темы в другую. И это использовано как прием характеристики нашего героя. Он самодостаточен и в состоянии не только предоставлять факты, но и делиться собственными оценками их, которые более выразительны нежели «голос извне». Наш герой — поэт, а потому воспринимает окружающий его мир зачастую поэтически. В структуре повествования этот факт мы использовали как связующее звено, включая стихотворения лесника в начало условных частей. Также для

«расширения» картины, а именно для наполнения ее «воздухом», в эти моменты мы вмонтировали неторопливые панорамы. Этот прием успешно использовался для плавного перехода от одной смысловой конструкции к другой, а также обогащал визуальный ряд фильма.

Сквозного действия в нашем фильме нет, но есть основное событие (искусственно-созданное) — «экскурсия» лесника по своим владениям. Потому нами была выбрана линейная композиция повествования. Съемки производились одним днем, несмотря на то, что в предсъёмочный период мы встречались с героем 6 раз: общались без камеры, изучали биографию и творчество лесника. До съёмок мы уже понимали структуру будущей ленты, потому из огромного числа рукописей заранее выбрали нужные стихотворения и попросили их прочесть на камеру. В фильме показано, как лесник собирается на работу, как добирается до своего участка, совершает там обход, демонстрируя «следы безхозяйствования» и наоборот хозяйствует у себя на кордоне. При этом герой размышляет о профессии, вспоминает прошлую жизнь лесничества, делится историями из детства, философствует, ругает нынешнюю систему, в общем, свободно самовыражается. Интимность и камерность такого повествования достигнута благодаря устоявшимся личным теплым взаимоотношениям с автором. Съемка велась двумя камерами, потому самые удачные кадры удалось запечатлеть именно камерой автора-журналиста. Стоит отметить, что и сам герой оказался не из стеснительных, живо и заинтересованно вовлекался в процесс, остро реагировал на провокации, не закрывался в моменты непонимания.

В своей работе мы использовали репортажную съемку и метод организованной ситуации. Перед героем была поставлена задача провести условную экскурсию, а так как он человек талантливый, то и было предложено совершить акт сотворчества. Заранее с героем не оговаривалось что именно нужно показать и рассказать, но по итогам предыдущего тесного

общения было ясно, какие темы будут интересны автору. Таким образом, сам процесс съемки технически велся, как репортажная. Одна камера в основном снимала пейзажи, детали, общие планы героя в лесу. Другая была у автора, следовавшего за лесником по пятам. Происходила запись не классического интервью в движении, когда журналист задает вопрос, а герой отвечает. С первых минут съемки записывался диалог, участники которого попеременно становились ведущими. Это наполнило фильм дополнительной динамикой, а герою помогло раскрыться и не сдерживать свои эмоции. Обращения героя в камеру не кажутся наигранными, а наоборот запечатлевают ту самую жизнь, ради которой и снимается документальное кино. Лесник, показывая багульник, просеку или обожженные деревья, делиться этим с собеседником, потому что реакции его естественны.

Что касается аудиовизуальных средств, то нами были использованы привычные для съемки портрета средства: крупные кадры в момент записи интервью и деталей в лесу, пейзажные съемки природы. В борьбе с однообразностью лесных массивов оператором были найдены интересные ракурсы съемки могучих деревьев. Также в момент съемки природы нами активно использовались возможности оптики: фокус и расфокус. Одной из камер постоянно записывался интершум. На этапе монтажа мы применили несколько видеоэффектов, в частности, плавного перехода и стабилизации лайфов. Естественно, использовали музыку. В финале — как средство, характеризующее героя, а на протяжении всего фильма — как определённый лейтмотив, подчеркивающий особенность композиционного построения. В кадрах природы накладывали интершум, записанный в лесу.

Подводя итог, можно отметить, что опыт самостоятельной съемки аудиовизуального произведения доказал состоятельность теоретической базы, описанной в этой работе.

Заключение

Телевизионный очерк появился на экране в 1950-х годах. Содержательно он повторял принципы литературного и газетного очерка, а структурно наследовал приемы киноочерка, который и стал впоследствии прародителем документалистики. То есть, портретный очерк и на телевидении, и в печати всегда выполнял одинаковую функцию — представлял человека, описывал его характер, судьбу, философию, мотивацию. Героями и в том, и в другом случае становились одни и те же типы людей, так как журналистика в принципе зависима и всегда выполняет чей-то «заказ». А с учетом специфики визуальной и аудиальной природы экранных искусств развитие жанра происходит в тесной связи с киноискусством.

Рассматривая эволюцию героя в очерке, мы доказали, что портрет является не просто отражением уникальности человека, но и представляет собой картину времени, в которой существует автор со своим героем. Так, в годы войны и первое десятилетие после в центре повествования оказывался

не отдельный человек, а весь советский народ. Героизм личный уступал место героизму коллективному. В 50-60-е, в том числе и из-за развития телевизионных средств, возвращается интерес к индивидуальности. Портреты посвящены рекордсменам, передовикам, энтузиастам. Следующее десятилетие открывается эрой научных открытий. Героями становятся изобретатели, космонавты, люди с редкой профессией или с необычным хобби. Перестройка и распад Советского Союза модифицирует жанр таким образом, что очерк становится более аналитичным; герой же в этом случае становится «иллюстрацией» своего времени, нередко персонификацией социальной или иной проблемы. Демократизация страны позволила СМИ более-менее освободиться от пропагандистской функции. Но героями нашего времени на телевидении стали в основном медийные личности и известные деятели культуры. В творческом плане в таких фильмах-портретах царит однообразие. Лишь документальные фильмы независимых авторов в качестве альтернативы представляют героя другого типа и в другом ключе.

На основе проанализированных телепрограмм и документальных фильмов нами предложена следующая классификация портретных телеочерков. Выявлены биографические (как вариант - мемориальные), юбилейные, коллективные, политические, психологические и портретно-проблемные фильмы-портреты. Принцип разделения основан на назначении того или иного очерка, то есть определении, с какой целью он снимался автором. Самыми востребованными на телевидении остаются юбилейные портреты, а также пользуются популярностью коллективные портреты. Остальные же виды доходят до массового зрителя с помощью трансляции в специализированных программах про документальное кино.

Драматургическое решение и композиционное построение портретного очерка определяет автор. Важно понимать структуру будущего произведения еще до процесса съемок. Для того, чтобы выбрать

эффективные инструменты визуализации истории про человека, на этапе разработки сценария определяют тему, идею, сверхзадачу, конфликт, прорабатывают возможные и запланированные события, прописывают действия, которые будут снимать.

Художественные средства выразительности как аудиальные, так и визуальные составляют основу публицистических жанров. Представить на телеэкране выразительный портрет героя требует от автора большого мастерства. Свет, цвет, музыка, речь, шумы, ресурсы оптики, методы съемки и монтаж создают образ в сочетании изображения и звука. Грамотное использование этих средств помогают автору воплотить режиссерскую задумку, а также усилить эмоциональное восприятие зрителей картины.

Таким образом, при съемке портретного очерка мы применили знания, полученные в ходе исследования жанра и его особенностей, которому посвящена первая глава диплома, во второй – разобрали основные выразительные средства, использованные в фильмах-портретах, а в практической – описали работу над творческой частью, представленной к защите.

Список литературы

1. Алексеев В.А. Очерк. Спецкурс для студентов заочного отделения. Л., 1973. – 84 с.
2. Багиров Э.Г., Борецкий Р.А., Юровский А.Я. Основы телевизионной журналистики. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: 1987. – 238 с.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
4. Богданов В., Засурский Я. Власть, зеркало или служанка? Энциклопедия жизни современной российской журналистики: в 2 т. – М., 1998.
5. Булгаков Ф.И. Художественная энциклопедия. СПб., 1886-1887.
6. Бурмина Е.Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987.
7. Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица: сборник статей / А. Вартанов. – М.: КДУ, 2009. – 480с.

8. Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики: Учеб. пособие / Т.В. Васильева и др.; Под ред. С.Ю. Агапитовой, Е.П. Почкай. – СПб.: Специальная Литература, 2004. – 288с.
9. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.А. Голядкин. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 141 с. – (Серия «Телевизионный мастер-класс»).
10. Ким М.Н. Основы творческой деятельности журналиста: Учебник для вузов. СПб.: Питер, 2011. – 374 с.
11. Ким М.Н. Очерк: теория и методология жанра: Учеб. пособие. – СПб., 2000. – 168 с.
12. Кисилев А.Г. Теория и практика массовой информации. Подготовка и создание медиатекста. СПб.: Питер, 2011. – 400 с.
13. Короченский А.П. Журналистика и медиаобразование в XXI веке : Ж 92 сб. научных трудов Междунар. науч.-практ. конф. Белгород : Изд-во БелГУ, 2006. – 368 с. //Язык и стиль телевизионного очерка Анохин А.И. Казанский государственный университет.
14. Кузнецов Г.В. ТВ-журналист. М., Изд-во Моск. Ун-та, 1980. – 256 с.
15. Кузнецов Г.В. ТВ-журналистика: критерии профессионализма: – М.: Изд. РИП-холдинг, 2003. – 220 с. – (Практическая журналистика).
16. Маркова П.А. Режиссёр // Театральная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1961 — 1965. — Т. 3.
17. Митта А.Н. Из опыта современной режиссуры. М. ВГИК, 1988.
18. Медынский С.Е. «Компонуем кинокадр». М.: Искусство, 1992. – 239 с.
19. Мельник Г.С., Тепляшина А.Н. Основы творческой деятельности журналиста. – СПб.: Питер, 2008. – 272 с.: ил. – (Серия «Краткий курс»).

20. Никулина Г. Лица знакомые и незнакомые: Заметки о телевиз. портрете. – М.: Искусство, 1980. – 142 с.
21. Овсепян Р.П. История новейшей отечественной журналистики (учебное пособие) под редакцией Я.Н.Засурского, М., Изд-во МГУ, 1999. – 288 с.
22. Почкай Е.П. Выразительные средства телевидения и радио: Учеб. пособие. – СПб., 2000. – 104 с.
23. Пронин А.А. Основы сценарного мастерства: учеб. пособие для студентов-журналистов / А.А. Пронин. – СПб., 2008. – 130 с.
24. Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учеб. пособие / А.А. Пронин. – СПб., 2010. – 112 с.
25. Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В. Саппак. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 168 с. – (Серия «Золотой фонд ТВ-литературы»)
26. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: Издатель А. Г. Дворников, 2003. Ч. III. – 206 с.
27. Телевизионная журналистика: Учебник./ Редакционная коллегия: Г.В Кузнецов, В.Л.Цвик, АЛ.Юровский. М.: ВШ, 2002. – 350с.
28. Телевизионная журналистика: учебник. 5-е изд., перераб. и доп. / редкол.: Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. – М.: Изд-во Моск. ун-та: Наука, 2005. – 368 с. – (Классический университетский учебник).
29. Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учебное пособие / В.Л. Цвик. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 382 с.
30. Шестеркина Л.П., Николаева Т.Д. Методика телевизионной журналистики: Учебное пособие для студентов вузов / Л.П.
31. Шестеркина, Т.Д. Николаева. – М.: Аспект Пресс, 2012. – 224 с.
32. Ширман Р.Н. Алхимия режиссуры: мастер-класс. Киев: Телерадиокурьер, 2008. – 439 с. //Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 55.

- 33.Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти томах / Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Искусство, 1964 – 1971, Т. 2.
- 34.Эйзенштейн С.М. Сценарные разработки. Из дневников. - М.: Искусство, 1948. – 569 с.

Диссертации и авторефераты диссертаций

- 35.Герашенко Л.Л. Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг.: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. М., 2003.
- 36.Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. док. филологических наук. М., 1990.
- 37.Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1975.
- 38.Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. М., 2010.

Электронные ресурсы

- 39.Горизонталы маленького мира. Проблемы драматургии в документальном кино. Марина Разбежкина // Журнал «Искусство кино», 2007, №8. 1997. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/08/n8-article13> (дата обращения: 12.04.2016).

40. Дзига Вертов. Классика ДОС // портал российского документального кино. 1996. URL: http://vertov.ru/Dziga_Vertov/index.htm (дата обращения: 15.02.2016).
41. Журбина Е.И. Искусство очерка // сайт филологического факультета Пермского государственного университета. 2013. URL: http://psujourn.narod.ru/lib/zhurbina_sketch.htm (дата обращения: 12.04.2016).

«Приложение 1»

Монтажный лист авторского фильма-портрета «На краю Ойкумены»

ЭПИЗОД 1

ЛАЙФ_ Собака_ХР: 0.00-0.11

ЗК: Он любит позировать. Вот чувствует, что снимают. Смотри, Мишенька, чтобы тебя не съели.

Подходит_ХР: 0.12-0.15

ЗК: Получилось вот что. У меня тут была собачка, дворняжка.

СНХ_ХР: 0.15-0.45

Я сначала ее взял. Кобелек-кобелек, а потом мне говорят: он у тебя присаживается. Оказалось - сучка. Она забеременела и родила мне 6 штук

щенят. И один из них был белый. Вот этот. Остальных я всех увез, раздал. А этот у меня вот не поймешь, что за порода такая.

Уходит в дом_ Титры_ХР: 0.45-1.03 (Интершум звук самолета)

ЛАЙФ_На работу_ХР: 1.04-1.20 (Интершум дверь)

Вот так я собираюсь на работу. Государственная лесная охрана.

Выходит_ХР:1.21-1.27

ЭПИЗОД 2

СНХ_Кв.столб_ХР: 1.28-2.03

Вот, видишь, стоит квартальный столб. Отсюда начинается наше лесничество. Вон, красный, видишь? Вот я там был, когда лосиху маленькую видел. Отсюда порядка Зех километров, на изгибе. Потом мне очень жалко было, что я фотоаппарат свой не взял. Иду, а там болото такое... и утка плывет, а за ней шесть утят! Так красиво!

СНХ_Кордон_ХР: 2.04- 3.41

Вот тут был, он до сих пор сохранился, кордон лесной. Интересно было б посмотреть на него, еще сохранился. Он пустой стоит, еще не сожгли. Я помню этих лесников, которые здесь жили. Сергей Иванович Зайцев – лесник еще с царских времен. Но тот вообще колоритная личность. Высокий такой, сухопарый мужик, сильный. В то время ему было уже больше 60 лет. Такой ходил в белой фуражке со значком. Держал корову, коня. Здесь же были покосы хорошие в лесу. Жили тогда скудненько, но весело. Люди пели. Сейчас я не слышу, чтобы люди пели. Собирались компаниями вместе. Как-

то раньше общались – не было телевизоров. Это сейчас все уткнувшись в ящики, компьютеры сидят.

Лайф_Дорога_Хр.: 3.42-3.50

Лайф_Красивый лес_Хр: 3.51-4.46

Поросята тут... поедят, все бросят. Тут есть в одном месте очень красивый лес. Сейчас здесь развернемся и пойдем. Вот так. Можете не закрывать.

Выходит, чистит табличку «Лесничий. Крюцин Владимир Александрович».

СНХ_ХР:4.46-4.52

Надо почистить, а то грязно. Чтобы видно было.

ЗК_Идем от машины_ХР:4.53-5.05 (Интершум шаги)

Лес ты мой хранитель,

Тайн души незримый

Нежный укротитель

С совестью ранимый.

СНХ_Стихи_ХР:5.05-5.35

Я к тебе, как к вере,

Прислонился сердцем,

За твое доверье

Стал я страстотерпцем.

Стал твоим слугой я

Лесником покорным,

То защитой стойкой,

То бедой покорной...

Понимаешь, ну, нас заставляли пилить лес. И никуда не денешься.

Кто-то где-то выдумал, что лесник – бобер,

Службе позавидовал и вручил топор.

Он уперся в план – лес валить,

Тут не до охраны – жечь бы да рубить.

Лес стоит печальный – меч над головой

Сам лесной начальник топает с пилой.

Вот такие рассказы. Ой, да у меня много всего...

Вся жизнь моя - лесная гать...

Трудов и бестолковых планов рать.

Болото, лес, поляны вправо-влево,

Урчащее болото-чрево,

Вся жизнь моя – лесная гать.

Записал, да?

ЭПИЗОД 3

Панорамы_ ХР: 6.04-7.13 (интершум +музыка)

ЗК_Лесник_6.11-7.13

Я думаю, что путь человека выбирает Бог. Так значит мне и предназначено было пойти в лес. Хотя я вырос в городе, почему-то я всю жизнь стремился в лес. Всю жизнь я его любил. Всю жизнь я искал даже в городских условиях... у меня дом находился на улице Александра Матросова, и от него был виден Лесотехнический парк, я постоянно глядел на эти деревья. То есть я постоянно даже в городе искал силуэты деревьев. Не знаю откуда это. Даже, лежа маленьким в кровати, я все время забирался под одеяло и мне казалось, что я под какой-то корягой лежу, под каким-то деревом. Когда начиналась работа в лесу, я очень любил уходить в лес просто. Бывало, идет дождь, а я сижу под елкой. Дождь льет, а мне под елкой сухо.

Панорама Шишки_ХР: 7.14-7.19 (интершум +музыка)

ЛАЙФ_Багульник_ХР: 7.20-7.48

Вот, смотри, как он пахнет, как пахнет! Он сосной же пахнет. Пойдем посмотрим дальше, аккуратнее. А вот просека. Мною прочищенная. Вот она пошла. Это я ее прорубал здесь.

ЗК_Идет по просеке_ХР: 7.49- 8.49

Я хожу по лесу. Вот у меня есть определенный кусок леса. Сейчас у меня почти 3 тысячи гектар. Мое дело ходить, смотреть по лесу. Вот я сегодня пошел по одной просеке, посмотрел – там порядок. Там. В другой день я пошел в другое место. То есть ходишь постоянно. Это твой обход. И видишь, что в лесу творится. И соответственно составляешь, что вон там-то упало

дерево, там засохло. И отмечаешь что, где. И предоставляешь лесничему картину леса, что в нем творится. Самому инженеру некогда ходить по лесу. Это настоящий лесник, а не сейчас который у нас...

СНХ_Убрали лесников_ХР: 8.50-9.07

Зачем вы лесников убрали? Что вы смотрите за пожарами с вышек этих и прочее? Вот лесник шел, увидел костер и потушил его.

ЗК_Ельник_ХР: 9.08- 9.39

Я вот вспоминаю случай. Иду, сидит парочка, поддатенькая. Я им: зачем костер развели здесь? Бутылочку портвейна выпили и прочее. А там ельник могучий. Старый ельник вокруг. Вы поймите – все по земле пойдет. Я ушел. Осенью иду, что такое желтое торчит – не пойму. Подхожу, мать божья! Я их тогда выгнал, а они еще раз, видимо, пришли. Баночка из-под бычков, бутылочка портвейна. А вокруг 24 вот таких гигантских ели стоят засохшие. Почему?

СНХ_Копейки_ХР:9.40-10.12

Потому что пополз огонь от их костра, а ель она очень нестойкая в этом отношении. У нее только сверху корни опали, и она начинает засыхать, сбрасывать хвою. Сколько они своим костерком сгубили леса. И сколько я пожаров этих за свою жизнь предотвратил! На миллиарды. А они жалеют копейки нам... как будто лесник ничего не делает...

ЭПИЗОД 4

Панорамы_ХР: 10.13-11. 31 (интершум+ музыка)

ЗК_Жадность_ХР: 10.28-11.31

Умерьте люди вашу жадность

У кладовой природы мера есть!

А то давно, как волки беспощадно,

Берете больше, чем способны съесть.

К этому призывали еще наши пророки. Например, апостол Павел говорил: ради прихоти – не разрушай дела божие. Все чисто, разумно устроено, но плохо, когда берешь на соблазн. Также и пророк Мухаммед говорил: не портите землю после ее устройства. Во всем соблюдайте меру и вес. Уже тогда писали, предупреждали, когда и близко не было к этой экологической катастрофе. Недаром еще Иисус Христос говорил, посмотрите не птицу небесную, зверя – им ведь мало надо всего. А вам то что все накапливать-накапливать? Вот птичка, кошечка, собачка – они, когда уходят – ничего после себя не оставляют. А что мы после себя оставляем? Землю разоренную....

Панорама разоренная_ХР: 11.32-11.41

ЛАЙФ_Бесхозяйствование_ХР: 11.42-12.05

Да, да, это и есть. Это – багульник. Вот это подбел называется. Сейчас он серый, а летом белый будет. А вот это вот следы нашего бесхозяйствования. Видишь, горел лес здесь. Черное все вокруг.

СНХ_Рубки_ХР: 12.05-12.28

Санитарные рубки, выборочные рубки - это же целая наука. А у нас это наука... а народ у нас ааа... вырастет лес! А какой он вырастет? Как? Вон оставим на делянке какое-нибудь корявое дерево, оно расплодит семечки и будет такой же весь лес гнилой и корявый.

ЗК_Продать_ХР: 12.29-13.02

Если вы хотите, чтобы самосевом – оставляйте хорошие деревья. У нас, как правило, что? У нас не берут плохие деревья с дуплами и прочее. А выпиливают хороший лес, потому что его можно продать. А кому нужны дрова вместо леса? Таксаторы, лесоводы этим раньше и занимались. Определяли какие осуществлять мероприятия: рубки ухода, санитарные рубки, составляли карты с возрастом деревьев.

СНХ_Арендаторы_ХР: 13.03- 14.01

Сейчас, к сожалению, в лес пришли арендаторы. Им не до этого. Раньше занимались этим лесники. Но так как в 2007 году с приемом нового лесного кодекса лесную охрану сократили в раз. Лесников выгнали из леса. Лесничий один остается на огромную территорию. Один у нас лесничий говорил: Господи! Вот я хожу по лесу с рулеткой, мне надо померить, а с той стороны поддержать рулетку некому. То есть он один ходит. А фактически, они занимаются только этой документацией, следят за арендаторами...Есть, конечно, и добросовестные, но, сам знаешь, что значит пустить козла в огород. Так и наши арендаторы.

ЭПИЗОД 5

Панорамы_ХР: 14.02 -15.54 (Интершум птицы)

ЗК_Вера_ХР: 14.23-15.54

Человек бывает совершенно один, когда 50 метров вокруг него никого нет. Тогда он разговаривает с Богом. Поэтому я не люблю людей, которые орут в лесу, радио включают. Ну, вот ты приехал в лес, побудь наедине с Богом – зачем притащил сатану за собой в лес?

У нас один лесник, когда был спор, - «а этот ваш бог, мне эти ваши кресты, колокольни.

ЗК_Разум_ХР: 14.55-15.36

Бог поругаем не бывает. Не знаешь – лучше молчи. Потому, что мы ничего не знаем. Если я даже скажу, я говорю, что земная жизнь – это огромное разумное духовное существо, в лоне которого мы и живем. Его душа, его разум – это и есть наш истинный Бог. Потому что сам он – есть порождение того разума космического, галактического, который зажигает звезды, лепит планеты, пускает их по орбитам. А наш земной Бог – это организм, в котором мы живем...

Панорама_Деревья_ХР: 15.37 – 15.42

СНХ_Космос_ХР: 15.43- 16.13

Все любят кричать «космос-космос». А что это такое? В переводе с греческого космос – это красота. Потому что, когда греческий какой-то крестьянин стоял под звездным небом, он восклицал космос! Космос! Космос! От этого слова и косметика идет. А лес – это не космос. Это земное.

ЗК_Сжигаем_ХР: 16.14 -16.47

Его главная заслуга в чем? Он регулирует воды, воздух. Потому что жить мы можем не выше 4 километров над нами, выше мы уже будем просто задыхаться. А сама атмосфера 30 километров высотой – не больше. Это – маленькая пленочка, которая защищает нас от солнечной радиации, космического холода, а мы ее безжалостно сжигаем.

СНХ_Экология_ХР: 16.48- 17.32

Я вот иду по лесу и вижу насколько он больной лес сейчас. Знаешь, как тяжело больной человек. Смотришь на него: был такой здоровый, розовый, крепкий, а через два месяца видишь - он такой худенький, бледненький. Так и лес у нас сейчас. С виду, из далека он, вроде, хороший, а я то еду, вижу... Вот есть места, где хороший лес, чувствуется, что растет, а есть, особенно в районе помоек этих, видишь, что он полумертвый, то есть, вроде, еще живой лес стоит, но уже мертвый.

ЭПИЗОД 6

Панорамы_ХР: 17.33-18.48

ЗК_Стих прогресс_ХР: 17.49-18.38

По каменному лесу брожу дитя тайги.

Затравлен я прогрессом –

Мы с ним давно враги.

Мы с ним несовместимы,

Как небо и земля,

Но родом я оттуда и там моя семья.

Я некрещеный. Света говорит: тебя покрестить надо. Что я там не видел у этих попов? Мне без разницы. Я знаю, кто есть Бог. В душе я все время с ним разговариваю. Почему у меня такая любовь к лесу? Потому, что я знаю, он вот здесь, а не в городах.

В Риме раньше цивилизными называли людей городских. И даже была такая книга: На краю Ойкумены. То есть они жили эти греки, римляне, а то, что

было позади них: степи, леса – они называли ойкумены, то есть это непонятная территория кто там живет и что там живет. А мы вот цивилизные, мы тут живем.

Лайф_ На краю Ойкумены_ХР: 18.39- 20.37

Живу на краю Ойкумены. Там, кстати, прекрасный лес сзади меня: огромный, старый. Это типичный лесной кордон. Где мой топор? Не топор, а колун у меня. Миша(пес) неси колун, что ты бегаешь! Вот посмотрите, какой интересный. С шариками. Посмотрите на цену. 6 рублей 40 копеек. Это не шарики, а ролики. Они дают возможность расколоть. Это я за неделю столько напил, наколот.

Вот такие чурки надо колоть не по середине, а с краев. А вы говорите...что тут делать? Тут работать-то нечего!

ЗК_ Бравый_ХР: 20.38-21.25

Мне 5 марта будет 71 год. И скажите, как я выгляжу. А ведь это здоровье дает лес. Он мне здоровье это дает.

Понимаешь, вот что объясню тебе. Сейчас очень много кричат «Апокалипсис. Апокалипсис». Только никто никак не расшифрует что это такое? Апокалипсис – это по-гречески открытие. В физическом отношении – это открыть дверь, окошко, ворота, а в духовном – открытие истины. Суд Божий. Этот суд давно идет – со времени, когда через Моисея Господь нам дал заповеди. А то, о чем сейчас говорят – это война.

Лайф_Отдышка_21.26-21.38

-Не устали?

-А с чего это? Нет у меня отдышки, не видишь? Нормально.

ЗК_Война_21.39-22.00

Сейчас будет большая война. Бог троицу любит. Я не скажу, когда она будет, я не знаю. Но я вижу, что она дышит уже на нас. И это будет Бог. Ему надоело то, что люди творят на Земле. Он нас просто сметет.

СНХ_Интервью_22.01-22.45

Но он оставит, по Священному писанию, 144 тысячи людей Земли. Человек будет человека искать, как и сказано. На развод для следующего Воплощения. Сейчас мы подошли к тому, как везде писали апостолы, последний день - последний день. Какой день? Да, у Бога 1000 лет, как один день – и один день, как 1000 лет.

Все пугаются, на мою жизнь хватит? Ты сейчас копи богатства в душе - и все будет в порядке...

ЗК_Топор_Хр:22.46-23.10

Пока в руках моих топор

Сучок срубает метко,

Пока напарник мой костер

Стою я в жизни крепко.

Не выбьюсь с просеки судьбы

В чащобы, в буреломы,

В похмелья гарь и мрак тоски

Душевного разлома.

Пока я в крепости труда
И в твердости сознания –
Я нужен. Нужен. И всегда
Любим и ожидаем.

«Приложение 2»

Список документальных фильмов-портретов, изученных в ходе работы

- «Антон тут рядом» (2012) Любовь Аркус
«Вечное движение» (1967) Майя Меркель
«Взгляните на лицо» (1966) Павел Коган
«Вороне где-то Бог (1974) Владислав Виноградов
«В парилке жизни» (2010) Йонас Бергхалл и Мика Хотакainen
«Вятские характеры» (1995) Алексей Погребной
«Гении и злодеи. Уинстон Черчилль» (2014) Лев Николаев, Светлана Платонова
«Гении и злодеи. Жан-Поль Сартр (2016) Лев Николаев, Татьяна Малова
«Гении и злодеи. Николай Миклухо-Маклай (2016) Лев Николаев, Татьяна Малова
«Глеб» (2002) Андрей Зайцев
«Дети говорят о любви» (2003) Тофик Шахвердиев
«Дом» (2006) Алексей Погребной

- «Захар» (2011) Константин Сухарьков
- «Зима, уходи!» (2012) Алексей Жиряков, Денис Клеблеев, Дмитрий Кубасов и др. Курс Марины Разбежкиной
- «Иноходец. Урок Перельмана» (2011), Ника Стрижак, Михаил Махеев
- «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» (2010) Рома Либеров
- «Коммуналка» (1994) Владислав Виноградов
- «Кровь» (2013) Алина Рудницкая
- «Мама» (2013) Лидия Шейнина
- «Марина Неелова. Я всегда на сцене» (2016) Галина Коршикова, Юрий Посакаухин
- «Мне нравится... Алла Пугачева» (2016) Олег Берюзин
- «Написано Сергеем Довлатовым» (2012) Рома Либеров
- «Ода к радости» (2011) Дарья Спиридонова, Сергей Айрапетов
- «Оптическая ось» (2013) Марина Разбежкина
- «Острова. Людвиг Фаддеев» (2009) Людмила Никитина
- «OUTRO» (2010) Юлия Панасенко
- «Подстрочник» (2008) Олег Дорнов
- «По дороге домой» (2011) Сергей Качкин
- «Президент» (2015) Владимир Соловьев, Саида Медведева
- «Просто жизнь» (2001) Марина Разбежкина
- «Прощенный день» (2013) Дина Баринова
- «Путешествие в страну чудаков» (1977) Валерий Когай
- «Рожденные в СССР» (1991, 1998, 2005, 2012) Сергей Мирошниченко
- «Рок» (1987) Алексей Учитель
- «Сохрани мою речь навсегда» (2015) Рома Либеров
- «Тише!» (2003) Виктор Косаковский
- «Убить человека» (2002) Тофик Шахвердиев
- «Хлебный день» (1998) Сергей Дворцовой
- «Я Путин. Портрет» (2012) Хуберт Зайпель

