

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

На правах рукописи

Чертухина Мария Дмитриевна
Человек искусства в документальном кино
Профиль магистратуры – «Документальный фильм: творчество и
технологии»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –
докт. филол. наук,
доцент С. Н. Ильченко

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург
2016

Содержание

.....	2
.....	2
I.	7
1.1	7
1.2	17
1.3	24
.....	31
II.	
.....	31
2.1	33
2.2	35
2.3	
.....	45
.....	60
III.	63
3.1	63
3.2	64
3.3	65
3.3	66
3.4	67
.....	69
.....	70
.....	74
.....	79

Введение

Во многих культурах человек, одарённый особым творческим даром, считался избранным высшими силами – так ацтеки называли художников

людьми с «обожествленным сердцем».¹ Человек искусства, творец, является катализатором своего времени, призмой, пропускающей сквозь себя окружающий мир. И если его творчество интересно публике, то интересен и он сам. В литературе, живописи, театре, музыке образ творца проходит красной нитью из эпохи в эпоху. Не стал исключением и документальный кинематограф – с первых лет его существования люди искусства становились героями портретных очерков.

Фильм-портрет о творческих людях является одной из самых востребованных форм теле- и кинодокументалистики. Он не только способен удовлетворить интерес зрителя к конкретному деятелю искусства, но и отражает авторское видение и культурный контекст определённой эпохи, что делает его многогранным источником информации. Изучение средств выразительности, методов и приёмов, используемых в документальных фильмах-портретах о людях искусства важно, как для теории, так и для практики создания экранных произведений. Поскольку диссертация носит практико-ориентированный характер, **актуальность работы** заключается в разработке прочной теоретической базы для создания собственного фильма, что и должно являться практической реализацией теоретического исследования в рамках магистерской диссертации.

Новизна исследования заключается в том, что в работе впервые предпринята попытка систематизации методов и приемов документального кино, используемых для создания образа человека искусства, описан процесс подбора оптимального комплекса средств выразительности.

Цель работы – проанализировать совокупность способов создания документальных фильмов-портретов о деятелях искусства и на основе изученной теоретической базы снять собственный фильм.

В связи с этим представляется необходимым решение следующих исследовательских задач:

1 - 2010.

- выявить особенности портретного жанра в документалистике, в том числе позаимствованные из других видов искусства;
- проследить традиции создания образа героя в документальных фильмах-портретах;
- систематизировать методы, приемы и средства выразительности в документальных портретах деятелей искусства;
- определить приёмы и выразительные средства, которые будут использованы в собственном фильме.

Объектом исследования являются по преимуществу отечественные и зарубежные документальные фильмы о деятелях искусства в разных периодах существования кинематографа.

Предмет исследования – варианты использования методов, приемов и средств выразительности при создании образа человека искусства в документальном кино.

Научно-теоретическую базу магистерской работы составили труды М.И. Андрониковой², М.В. Аплатова³, С.А. Муратова⁴, Л.Н. Джулай⁵, А.А. Пронина⁶, В.Ф. Познина⁷, З. Кракауэра⁸, М. Рабигера⁹, Л.М. Рошалья¹⁰, З.К. Абдуллаевой¹¹.

² [1] ... : ... 1974; ... 1987.

³ ... : ...

⁴ ... : ... - : ... 2004; ... 2009.

⁵ ... - : « ... » . 2005.

⁶ ... : ... , 2016.

⁷ ...

⁸ ... « ... » .

⁹ ... « ... » .
[RoyalLib.com](https://royallib.com).

¹⁰ ... : ... 1973.

¹¹ ... / ... : ...

Эмпирическую базу исследования составили отечественные и зарубежные документальные фильмы с момента зарождения кинематографа до наших дней, героями которых по преимуществу являются деятели искусства.

Рабочая гипотеза исследования. Инструментарий портретного жанра богат и разнообразен. В ходе эволюции документалистики был сформирован ряд классических методов и приёмов, используемых для представления героя на экране. Однако в экранных искусствах содержание часто диктует форму произведения, так возникают уникальные режиссёрские приёмы, которые придают новизну существующим средствам выразительности. Фильмы о деятелях искусства являются благодатной почвой для подобных новаторств, поскольку в фокусе находится не только сам герой, но и результаты его творческой деятельности. Анализируя способы представления человека искусства в документальном кино, можно составить типологию методов и приемов, в зависимости от творческих задач, которые они решают.

Положения, выносимые на защиту:

- ┌ Смысловое единство портрета как жанра, выражающего личность, с идеологическим и стилевым контекстом было актуально на различных этапах развития мировой культуры.
- ┌ Документальный портретный очерк унаследовал ряд приёмов из живописи и фотографии, а музыкальный портрет трансформировался в отдельный художественный приём, способствующий созданию объёмного психоэмоционального образа героя в документальном кинематографе.
- ┌ Акцентирование рода деятельности героя при создании его экранного образа оправдано тем, что профессиональная деятельность человека является важным элементом его идентификации в обществе.

- [Биография героя не является обязательным фактором при создании его образа. Как правило биографические портреты о людях искусства представляют собой совокупность творческих работ героя, интервью, хроники и закадрового текста.
- [Фильмы-портреты проецируют образ героя с помощью совершенно разнообразных приёмов от субъективной камеры до использования реконструкции событий. Существуют различные устоявшиеся комбинации приёмов, однако возможно их пересечение.
- [Ключевой особенностью портретных очерков о людях искусства является проекция образа героя сквозь призму его творчества.
- [Авторская интерпретация способна исказить образ героя и привести к несоответствию прототипу.
- [К авторским приёмам формирования образа можно отнести использование анимации в качестве визуального ряда, вымышленного диалога в качестве закадрового текста, применения метода субъективной камеры, реконструкции атмосферы и обстановки описываемых событий.

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

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

В первой главе портретный жанр рассматривается в контексте истории искусств, прослеживается развитие портрета в документалистике, выявляются методы, приемы и средства выразительности для него характерные.

Во второй главе на основе анализа отечественной и зарубежной документалистики выявлены способы создания образа героя в фильмах о деятелях искусства, создана типология фильмов-портретов о творческих людях.

В третьей главе описан личный опыт создания образа человека искусства в документальном фильме, обоснованы использованные приёмы.

Глава I. Портретный очерк в документалистике

1.1 Эволюция портретного жанра

Жанр портрета (франц. *portrait*, от устаревшего *portraire* - изображать)¹² имеет многовековую историю и занимает важную позицию в мировой

¹² // . - 3- . - .20: - . - .: . ., 1975. . 386.

культуре. В искусствоведческой литературе распространены варианты определений данного жанра без дифференциации на виды искусства:

[«Портрет в искусстве – образ реального человека, воплощённый средствами того или иного вида художественного творчества с целью запечатлеть именно этого человека»;¹³

[«Портрет – синтез духовной сущности данного человека в художественно интерпретированном образе, оформленном средствами искусства»;¹⁴

[«На портрете изображается внешний облик, а через него и внутренний мир конкретного реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека».¹⁵

Данная закономерность продиктована универсальностью жанра как формы постижения человека сквозь призму искусства. Именно поэтому полноценный анализ портретного очерка невозможен вне контекста мировой культуры. Далее мы рассмотрим эволюцию жанра и вычленим те его характеристики, которые нашли своё воплощение в экранном портрете.

Истоки жанра, безусловно, следует искать в ранних формах изобразительного искусства. Имплицидную портретность можно отметить ещё на этапе ранних палеолитических «венер», однако осознанные попытки передачи истинного человеческого облика зафиксированы гораздо позже. Древнейшим из известных науке портретом принято считать изображение человеческого лица на стене пещеры Вильонер близ французского города Ангулем, ему насчитывается 27 тысяч лет.¹⁶ Именно в этом наскальном рисунке в отличие от ранних силуэтных петроглифов впервые была сделана

13 . // . ., 1980. 10. . 16.

14 ., 1984. . 192.

15 . // . 129.

16 London: The Times. Archived from the original. 2008-01-04

попытка *придать изображению человека индивидуальные черты, запечатлеть облик современника* (возможно, свой собственный), а именно это и является основной задачей портрета в любом виде искусства. Тем не менее изображение было крайне условным. О реалистичности и схожести с прототипом можно говорить, начиная с древнеегипетских скульптурных портретов. В данном случае совершенствование мастерства изображения произошло под влиянием религиозных мотивов: согласно верованиям древних египтян, жизненная сила усопшего («ска») могла вновь одушевить тело при условии мумификации и создания портретной статуи – «магического двойника». Лицо в статуе должно было быть портретным, чтобы «ска» могла найти свою земную оболочку. Сам по себе переход к реалистичности изображения человека является важным этапом в истории искусств, однако в рамках исследования становления портретного жанра нас больше интересует то, что уже на этом этапе появилась *тенденция стилевого единства портрета с культурным контекстом современности*. Вот что об этом пишет советский искусствовед М.В. Аплатов: «Задача здесь заключается не в том только, чтобы установить реализм всех этих памятников, а в том, чтобы определить специфический характер этого реализма. <...> При более углубленном анализе оказывается, что портретная скульптура Древнего царства по своему стилю находится в полном контакте с архитектурой, получившей в эту эпоху свои наиболее величественные монументальные черты. Статуи луврского и каирского писцов - яркие показатели того, как в синтетическом типе египетского искусства архитектура во многом определяла собою и формы пластики. Так, статуэтки писцов скованы пирамидальностью композиции, а строго чёткие геометризованные линии статуи Хефрена предусмотрены всей тектоникой его поминального храма.»¹⁷ Возвращаясь к основной теме данной работы, отметим, что экранный портрет, фокусируясь на герое, всё же, как правило,

¹⁷
.25

несёт отпечатки определённого стиля и идеологии, этот фактор более подробно будет рассмотрен в следующем параграфе.

В Древней Греции настоящие портретные гермы и статуи появились только в V веке до н.э., до этого же создавались идеализированные статуи победителей спортивных соревнований, а также обобщённые помпезные скульптурные портреты поэтов, философов, общественных деятелей. Эту же тенденцию мы увидим позже в живописи. В экранном портрете эта традиция проявится в юбилейных и политизированных лентах.

Древнеримский портрет отличался от древнегреческого интересом по отношению к конкретному человеку, расширялся круг портретируемых. Переход от реализма к крайнему натурализму объясняется осознанием человека как объекта достойного внимания со всеми его особенностями и недостатками. Древнеримские портреты приобретают индивидуальные черты, отражают характер прототипа. Именно с этого этапа можно говорить о создании объёмного образа, отражающего внутренний мир человека.

В средневековье жанр претерпевает упадок – портреты становятся имперсональными, натуралистичность сходит на нет под гнётом религии, которая отвергает ценность личностного начала. Новая жизнь была дана портрету с приходом эпохи Возрождения. Взглянув на человека сквозь призму гуманизма и антропоцентристской философии, художник эпохи Возрождения увидел новые особенности личности, которые можно отразить на полотне – внешний облик отражал внутренний мир изображаемого, подчёркивалась его связь с окружающим миром. «Художники Италии в эпоху Высокого Возрождения размышляли уже не только о земном, но и мировом предназначении личности. Они соизмеряли образ человека, и в частности портретный образ, с образами Вселенной»¹⁸. Портретируемый изображался на фоне созвучной его образу (по цвету и фактуре) окружающей среды, часто окружался библейскими и мифологическими персонажами –

18 . . . : , 1980. . 275.

таким образом достигался эффект единства человека и мироздания. Также поспособствовало развитию жанра возникновение масляной живописи – портреты наполнились психологизмом, расширилась эмоциональная палитра образов. Человек в эпоху Возрождения априори считался гармоничным и достойным внимания, а вот способ отражения его прекрасной сущности на полотне вызывал у художников споры: «Следствием одного представления о человеческой личности была точка зрения на портрет, сформулированная в «Трактате о живописи» Джанпаоло Ломатто, который считал, что художник должен подчеркивать в портрете достоинство и величие человека и скрывать недостатки; следствием другого - неустанные поиски Леонардо-портретиста, свидетельствами которых остались десятки его беспощадно правдивых, порою даже жестоких портретных зарисовок, десятки дневниковых записей, несколько живописных портретов и среди них портрет Моны Лизы».¹⁹ На данном примере мы видим, как при сходных мировоззренческих позициях авторское начало может влиять на конечную форму и стиль работы. Отражение автора в произведении портретного жанра может носить спорный характер, поскольку субъективное видение способно существенно исказить образ прототипа. Особенно эта претензия актуальна по отношению к документальным фильмам-портретам, поскольку от данного жанра зритель ожидает беспристрастности. Однако если речь идёт не об искажении фактов и представлении героя в лестном или напротив искусственно негативном свете, а о художественной авторской интерпретации, то уместнее говорить о создании образа, как элемента произведения искусства. Вот что пишет об этом М.И. Андроникова в своей книге «От прототипа к образу»: «В портретном образе героя отражается не только модель, но и сам художник. Не потому ли автора узнают по его произведениям? Не потому ли один и тот же человек выглядит совершенно различно на портретах художников: ведь каждый из них вносит в портрет свое отношение к модели, к миру, свои чувства и мысли, свою манеру видеть и ощущать, свой душевный склад, свое

19

миросозерцание. Художник не просто копирует модель, не только воспроизводит её облик - он сообщает о ней свои впечатления, передает, выражает своё представление о ней. Художник модель истолковывает, то есть осмысляет её с точки зрения своего индивидуального и неповторимого «я». Таким образом прототип образа героя, модель портрета оказывается в известной степени поводом, средством, материалом, через который и с помощью которого художник выражает себя».²⁰

Вернёмся к рассмотрению эволюции портретного жанра в изобразительном искусстве и перейдём к процветавшему в эпоху позднего Просвещения стилю барокко. Данный период ознаменован расцветом парадного портрета. На полотнах, как правило, изображались представители высшей знати и духовенства в величественных позах, окружённые символическими и аллегорическими атрибутами. Особый интерес в рамках нашего исследования вызывает выдающийся итальянский художник Микеланджело Меризи Караваджо. Его техника игры света и тени, выделения объекта лучом света из непроглядной тьмы позже оформилась в отдельное направление с множеством последователей. Использование «караваджистского» луча в документальном кино – приём, излюбленный многими режиссёрами, в том числе с целью создания образа героя. Подобное освещение наполняет кадр драматизмом, привлекает внимание к объекту. «Частичное, локальное освещение (узким пучком направленного света освещается лишь часть находящегося в кадре объекта) также обеспечивает соответствующее эмоциональное восприятие. <...> Локальное освещение, выхватывающее из пространства лишь отдельные его фрагменты, способно вводить зрителя в заблуждение: пытаюсь соединить эти фрагменты в нечто целое, он может получить ложное представление о том, что реально снято и показано. Такого рода световые эффекты могут использоваться при съемке любых объектов, в том числе человека. Когда мы видим лишь фрагмент лица

20

. . . : . . 1974. . 12.

или фигуры, это создает странное или таинственное впечатление и таит в себе какую-то загадку, которая способна привлечь зрительское внимание».²¹

В IXIII веке ощущается деградация портретного жанра под гнётом высокопоставленных заказчиков, желающих получить лестное отображение собственного образа в пышном обрамлении. К концу столетия под влиянием гуманистических идей Просвещения начинают появляться психологичные, сентиментальные портреты. В качестве примера можно привести работы В.Л. Боровиковского – пронизанные интересом и любовью к человеку вне зависимости от возраста и чина. Именно увлечённость, неравнодушие автора по отношению к своему герою, наравне с профессионализмом, являются гарантом создания глубинного портрета в любом из видов искусств. Перенеся этот принцип на документальный кинематограф, стоит отметить, что неподдельный интерес режиссёра к персонажу помогает не только создать яркий многогранный образ, но и расположить к себе героя, что способствует откровенному разговору, который может лечь в основу будущего фильма.

В первой половине XIX века в живописи преобладают классицизм и романтизм, а во второй половине столетия живописный портрет параллельно развивается в двух контрастных направлениях: реализм и импрессионизм. Оба стиля формируются под влиянием появившейся в это время фотографии: представители первого вдохновляются снимками, как примерами точного отображения объекта на плоскости, второго – оставляют подражание реальности фотографии и ищут новые способы передачи человеческой сущности на полотне, фокусируясь на изменчивости образа, пытаются придать динамики статичному изображению. С документальным кино импрессионизм роднит желание «ухватить», запечатлеть мгновение с его событийностью и эмоциями. Кроме того, на этом этапе развития портрета мы можем говорить не просто о влиянии того или иного стиля живописи на

21
54.

экранные искусства, а о конкретном вкладе. Импрессионизм в кинематографе был представлен такими режиссёрами как Л. Деллюк, Ж. Эпштейн, А. Ганс, Р. Клер, Ж. Ренуар. Ими проводились съёмки на пленэре, использовались художественные возможности ракурса и рапидной съёмки, выстраивались осознанная композиция кадра и ритм произведения.²²

Дальнейшее развитие живописи и кинематографа происходило параллельно – многие стили находили своё воплощение и на полотне, и на экране. Сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм в равной степени были представлены и в изобразительном искусстве, и в кино, что в очередной раз подтверждает общую природу этих видов искусства.

Появление фотографии интересует нас не только в свете влияния на развитие портретного жанра в живописи. Во-первых, фотография подготовила общественность к принятию механического изображения человека. В первые годы фотопортреты критиковались за попытку вмешательства в божественный замысел, считались богохульством. Леонид Волков-Ланнит в своей книге «Искусство фотопортрета» цитирует немецкую газету «Лейпцигер Анцейгер» 1839 года: «Желание фиксировать беглые отображения граничит с кощунством. Бог создал человека по своему подобию, и никакой человеческий аппарат не может зафиксировать изображение подобия бога; бог должен был бы изменить своим вечным принципам, чтобы позволить какому-то французу из Парижа бросить в мир такую дьявольскую выдумку».²³ Тем не менее это не останавливало изобретателей и фото-художников, и вот в 1878 году по собственному желанию был сфотографирован папа римский Лев XIII – анафема была снята, к использованию человеческого образа в кинематографе подобных претензий уже не предъявлялось. Во-вторых, фотография, будучи предтечей экранных искусств, передала кинематографу ряд художественных средств и

²²
.. : . 2003.

²³ : 1974. .6.

технических приёмов. Говоря о влиянии фотографии на кино, нельзя не упомянуть труд теоретика киноискусства З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», в котором автор подробно исследовал фотографическую природу кинематографа: «Кое-какие чисто технические приемы кинематографа заимствованы у фотографии, например, крупный план, нерезкое изображение, негативные кадры, двойная или многократная экспозиция и т. п. А все остальные, как наплыв, замедленное и ускоренное движение, перемещение во времени, некоторые специальные эффекты и т. д., по понятным причинам характерны исключительно для кинематографа».²⁴ Также из фотоискусства кинематограф, в том числе документальный фильм-портрет, позаимствовал ракурс, художественное использование света, законы композиции, однако всё это мы видели ещё в живописных портретах, поэтому по отношению к этим средствам выразительности фотография является лишь посредником. Кроме того, именно фотография стала той технической основой, с помощью которой динамическое изображение стало возможным – именно с появлением первой фототехники начался невиданный ранее в мире искусства прогресс.

Также стоит упомянуть портретный жанр в неизобразительных видах искусства, не смотря на их кажущуюся оторванность от основного объекта исследования. Музыкальный портрет в отличие от прочих не просто так или иначе повлиял на документальный фильм-портрет, а стал полноценным художественным приёмом. Использование музыкального сопровождения, соответствующего характеру и внешнему облику героя, крайне востребовано в документалистике с целью создания объёмного психоэмоционального образа героя. Так, например, в фильме «Фрунзик Мкртчян. История одиночества» используется меланхоличная, пронзительная мелодия Дживана Гаспаряна, подчёркивающая контраст между жизнерадостным амплуа и трагической судьбой героя; вплетённые в основную тему южные этнические

24

. 81.

мотивы отсылают зрителя к армянскому происхождению актёра. А в литературном портрете некоторые теоретики и вовсе видят общий с экранным базис. Так М. Андроникова в противовес мнению З. Кракауэра и С.М. Эйзенштейна считает, что у кинопортрета больше сходств с портретом литературным, нежели изобразительным: «Экранный портрет, в отличие от портрета литературного (воображаемого) оптически конкретен, как портрет в изобразительных искусствах. Но, в отличие пластического портрета, он обладает силой слова - не только немого, но и звучащего - и, что очень важно, развивается во времени как литературный портрет. <...> И при этом, вооруженный силой слова, роднящей его с портретом литературным, экранный портрет, в отличие от литературного портрета, но подобно портрету пластическому, остаётся заключенным раму. Преодолевая статичность скульптуры, живописи, графики, фотографии, он движется пределах экранного пространства, экранного обрамления. <...> Но, существуя одновременно и в обрамлении, и во времени, экранный портрет в известном смысле все-таки ближе по сути своей портрету литературному, нежели пластическому, ибо первостепенную роль в нем играет начало динамическое, повествование».²⁵

Будучи синтетическим искусством, кинематограф органично вмещает в себя средства и приёмы других видов искусств. Отличительная черта документального фильма-портрета заключается в том, что при этом он сохраняет и межвидовые жанровые особенности, характерные в равной степени для живописи, фотографии и литературы. При этом очевидно, что инструментарий фильма-портрета не ограничивается наследием более ранних искусств, - палитра собственных методов, приёмов и средств выразительности богата и разнообразна. Эта обширная тема и будет рассмотрена в следующих параграфах.

25 . . . : . 1974. .9.

1.2 История документального фильма-портрета

Сразу стоит оговориться, что под «документальным фильмом-портретом» будет иметься в виду портретный очерк в его телевизионном и кинематографическом вариантах. Впитав в себя наследие сходных жанровых форм других видов искусства, экранный портрет начал эволюционировать в собственном направлении.

Искусствовед М. Андроникова в книге «Об искусстве портрета» упоминает фотофильм-портрет, сделанный сыном фотографа Надара, который представляет собой триптих беседы его отца с химиком Шеврейлем, сопровождающийся стенограммой их разговора. Безусловно, данная работа не является полноценным фильмом-портретом, однако она предвосхищает не только экранное воплощение жанра, но и сущность звукового фильма. В ней чётко читаются эмоции героев, драматургия эпизода, присутствует и нарративная составляющая.

Первые полновесные фильмы-портреты встречаются уже в эпоху немого кинематографа. Снятый в 1922 году фильм Роберта Флаэрти «Нанук с севера» демонстрирует абсолютную жанровую состоятельность: режиссёром создан объёмный психологический образ героя, выделены его индивидуальные черты, отмечена его позиция в социуме, при этом, как это часто наблюдается и в более зрелом документальном кинематографе, Нанук (Аллакариаллак) является воплощением своего народа, через него зритель знакомится с бытом и традициями всего племени. Примечательно то, что режиссёру удалось создать экранный портрет с глубоким читаемым образом без использования звуковой дорожки. Текст на экране выполняет исключительно информационную функцию - без использования визуальных художественных средств имеющийся эффект не был бы достигнут. То, что кинематограф прошёл через беззвучную стадию, дало дополнительный толчок к развитию киноязыка – отсутствие аудио-подкрепления вынудило

режиссёров искать другие средства выразительности: монтажные приёмы, ракурс, игру света.

С появлением звука перед кинематографистами открылся ряд новых возможностей воплощения человеческого образа на экране. Так в рамках фильма 1934 года «Три песни о Ленине» Дзига Вертов записал первое синхронное интервью с бетонщицей Марией Белик. Несмотря на то, что она не является главным героем фильма, этот эпизод необходимо упомянуть в рамках данного исследования ввиду его значимости в развитии документального портрета – на стыке изображения и звука рождается привычная нам форма бытия, зритель идентифицирует, характеризует человека так же, как сделал бы это в реальной жизни. В этом двухминутном синхроне мы видим чёткий образ героя, созданный исключительно за счёт его голоса и мимики, - трудолюбивую, скромную, весёлую женщину. Двумя годами позже в фильме «Колыбельная» Вертовым был создан ещё один запоминающийся образ на основе синхронного интервью, но уже в обрамлении сцен из жизни героини - орденоносной парашютистки. «Доказав, что синхронная камера способна проникнуть во внутренний мир героя (вопреки пессимизму критиков, отрицавших даже возможность записывать подлинный звук вне студии), Вертов со временем принял решение «перейти от работы над поэтическим фильмом обзорного типа к работе над фильмами о поведении человека». В военные годы он вносит около сотни заявок на фильмы-портреты. <...> К сожалению, эти замыслы Вертова так и остались в дневниках и набросках, в многочисленных заявках и докладных»²⁶

Однако выделение портретного очерка как отдельного жанра в Советском Союзе в это время всё же произошло. Главными героями становились представители рабочего класса, чьи трудовые подвиги восхвалялись и возводились в культ, сами персонажи идеализировались.

26

. : - . 2004. . 204.

Подобные фильмы носили явный идеологический характер в рамках политики тех лет – создавался идеальный образ советского человека, на который необходимо равняться всем жителям страны. К их числу можно отнести ленты М.Л. Левкова («О колхознике Деде Морозе», «Никита Изотов», «Алексей Стаханов», «Свинарка Люськова») и Р. Кармена: («Отчёт Анны Масоновой», «Очерк о стахановце Иване Гудове», «Негр Робинсон - депутат Моссовета»). «Документальное кино 30-х сумело составить портретную галерею образов, выполнив в сущности функцию социальной рекламы власти — предлагаемые ею условия роста и процветания человека. И этой рекламе поверили даже такие «знатоки человеческих душ», как Б. Шоу или Р. Роллан, не говоря уж о наших советских...»²⁷

Среди зарубежных режиссёров-документалистов 30-х годов можно выделить, работавших в тандеме, мастеров коллективного портрета Бэзила Райта и Джона Грирсона. Их основные герои – люди с трудной судьбой, вынужденные тяжело трудиться в жестоких условиях. Кадры с работающими на износ людьми, соседствуют в их фильмах с безмятежными прекрасными пейзажами – этот контраст усиливает эмоциональное воздействие на зрителя. Особый интерес вызывает построение звуковой партитуры – аудиоряд созвучен происходящему в кадре, усиливает драматические сцены, способствует раскрытию образа героев. Так в фильме 1935 года «Угольное лицо» («Coal Face») музыкальное сопровождение сливается с промышленными звуками, ударами мотыгами, стуком колёс паровоза и песнями рабочих. Также примечательно присутствие темпо-ритма в их картинах: в фильме «Песнь Цейлона» напряжённые сцены сменяются мирными пейзажами, после практически медитативного эпизода молитвы следуют ритмичные весёлые танцы. В целом Райт и Грирсон демонстрируют удивительно богатый для столь раннего этапа киноязык: уместное использование закадрового текста, игра с планами и ракурсами, простейшая инфографика на основе рисованных карт и схем. В их работах читается

27

. . . - : « . . . » . 2005. - . 62.

интерес и любовь к человеку, сущность личности постигается через быт и традиции, в многообразии героев коллективного портрета выхватываются отдельные личности с их психологическими особенностями.

В годы Великой Отечественной войны на первый план выходят картины на основе хроники с мест боевых действий, также освещается труд работников тыла – такое жанровое смещение закономерно и оправдано поддержанием боевого духа населения. Однако портретные очерки в это время также снимались, хоть и в меньшей степени, чем в 30-е годы, среди них «Летчик Талалихин», «Бронебойщик Найдин», «Первый бой пулеметчика Горностаева». Характерной особенностью портретов тех лет является смена первостепенных характеристик героя – в фокусе теперь готовность к подвигу, любовь к Родине и патриотизм обостряются на фоне ненависти к врагу. «Наметившееся было в тридцатых годах у некоторых документалистов устремление отойти от парадно-официальных обзоров, дать место личности, человеку — сменилось общим тяготением к героике, к воспеванию патриотического порыва, к подчеркиванию слиянности личностного и государственного в персональном портрете.»²⁸

Послевоенное время ознаменовано в какой-то мере возвратом к принципам документального кино 30-х годов – необходимо было наладить производство, отстроить города, восстановить системы здравоохранения и образования, поэтому фильмы, воспевающие человека труда, вновь появились на экранах, только теперь они были оттенены восторгом великой победы, при этом сохранялась и военная тематика. Активно использовался метод длительного наблюдения, в том числе скрытой камерой. Новым этапом стало появление синхронного фильма-портрета, ярчайшими примерами которого являются «Нурулла Базетов» В. Ротенберга и «Катюша» В. Лисаковича. «Обе картины сразу же получили признание зрителей и профессиональных критиков. Их появление отвечало потребности во все

28 . . . 90.

возрастающем общественном интересе к личности отдельно взятого человека, показанного не как иллюстрация к заданным тезисам или прямое подтверждение авторской идеи, но ради «него самого».²⁹ Лисаковичу удалось создать проникновенный образ старшего санинструктора сводной роты Берегового отряда военной флотилии, разведчицы морской пехоты Екатерины Михайловой, посредством оригинальных художественных средств и приёмов. В подводке к фильму автор приводит слова сослуживцев героини о её мужестве и отваге, удивительным образом сочетающимися с душевной чистотой, увидев Екатерину на экране зритель убеждается в справедливости этих слов – перед нами сохранившая жизнерадостность женщина, никак не ассоциирующаяся с образом воина. Примечателен эпизод демонстрации героине видео-хроники и фотографий её сослуживцев, снятый скрытой камерой: на лице бывшей разведчицы сменяется целая палитра эмоций, отражающих её переживания. Образ героини воплощается и при помощи работы оператора: съёмка с нижней точки на фоне неба с последующим переходом на морской пейзаж, крупные планы, фокус на глазах, наполняющихся слезами. Смена нарраторов (сослуживцы, героиня, автор) помогает посмотреть на Екатерину и её судьбу с разных ракурсов, создать объёмный образ персонажа. Этому же способствует наличие съёмок на разных локациях, в неоднотипных обстоятельствах – мы видим героиню в кинозале, в домашней обстановке, на месте боевых действий, на параде и встрече с боевыми товарищами, за телефонным разговором с супругом. Режиссёру удалось создать глубокий психологический образ героини, подчеркнуть многогранность её личности, что делает данный фильм хрестоматийным примером портретного очерка.

С этого момента начался расцвет портретного жанра в документальном кинематографе. Режиссёры повсеместно обращались к освещению отдельной личности сквозь призму кинокамеры. Среди портретных очерков тех лет

²⁹
202.

такие картины, как «Один час с Козинцевым» (1970), «Кузьмич и другие» (1969), «Раиса Немчинская - артистка цирка» (1970). «Возникший на глазах одного поколения портретный кинематограф предоставил нам редкий шанс присутствовать при рождении эстетических принципов этого нового вида экранного творчества. Отныне документальный фильм представлял собой не рассказ о герое автора, но наше знакомство с самим героем - ситуация, которая не могла бы осуществиться, не появившись в обиходе кинематографиста синхронная камера, благодаря которой человек на экране получил право голоса (как получили право высказаться о нем и хорошо его знающие «другие»). Так что утверждение о том, что синхронная камера символизирует смену эпох в документальном кино, не содержит в себе преувеличения.»³⁰

Среди зарубежных режиссёров, использовавших синхронную камеру при съёмках документальных фильмов-портретов можно выделить англичанина Ричарда Ликока. В своей картине 1966 года «Эдди Сакс в Индианаполисе» он при помощи метода наблюдения даёт зрителю возможность пережить эмоции гонщика Формулы-1 до, вовремя и после соревнования.

В 70-е годы внимание кинопортретистов переключилось на представителей простых рабочих профессий (Г. Франк «След души» (1972), «Радость бытия» (1974), М.С. Литвяков «Девятая высота» (1976), «Тамара Чистякова» (1976)), при этом манера их изображения была различной: одна часть фильмов имела сугубо пропагандистскую направленность и освещала трудовые подвиги своих героев, другая – представляла мировоззрение, мысли, эмоции и идеалы отдельного человека или группы людей. Ко второй категории относится картина Людмилы Станукинас «Трамвай идет по городу». Особенность фильма заключается в том, что его жанр можно определить, как «индивидуальный портрет на фоне коллективного» - закадровый монолог главной героини, водителя трамвая, о личной жизни,

30
203.

отношении к людям, любви к городу, женском предназначении плавно течёт на фоне многочисленных жанровых сцен в трамвае и за его пределами, сотни лиц пассажиров, сменяющих друг друга. Все эти элементы сливаются в целостную исповедь героини, визуальный облик которой лишь мимолётно показан зрителю. Способствует воплощению оригинальной концепции мастерски выполненная операторская работа – в фильме используются съёмки скрытой камерой, через стекло и зеркало, разность планов и ракурсов, панорамы лишают визуальный ряд монотонности. На фоне подобного изобилия средств и приёмов интересна короткометражная лента Герца Франка «Старше на 10 минут», вместившая в себя внушительный ряд эмоциональных метаморфоз героя. Особенность этой картины в абсолютном минимализме формы при насыщенности содержания – фильм снят одним планом скрытой камеры и не имеет ни одной монтажной склейки. Также к числу психологических не политизированных фильмов 70-х годов можно отнести следующие коллективные портреты: «Вороне где-то Бог...» В.Б. Виноградова, «За десять минут до звонка» Г. Халтурина. Оба фильма объединены успешно воплощённой идеей создания образа поколения.

После затяжного периода формирования исключительно позитивного героя в документалистике 1980-х годов на экранах появились проблемные портреты. Назревавшие в обществе перемены в первую очередь мировоззренческого характера уже нельзя было остановить за рамками экрана – документальный портрет этого времени выбирает нового героя, запутавшегося человека, стоящего на пороге глобальных изменений. На примере своих героев режиссёры освещают трудности и пороки современного им общества: в фильме «Архангельский мужик» М.Е. Голдовская рассказывает о борьбе с системой деревенского фермера, «Исповедь: хроника отчуждения» Г.Ю. Гаврилова раскрывает тему наркомании в СССР, «ДМБ-91» А.Ю. Ханютина - дедовщины в армии. По мнению Л.Н. Джулай фильмом десятилетия можно считать ленту «Легко ли

быть молодым?» Юриса Подниекса.³¹ Этот коллективный портрет на примере своих героев раскрыл ранее не освещаемые проблемы: наркомания, токсикомания, трудности воинов афганской войны, потеря связи поколений. Примечательной в художественном плане является финальная сцена – стоящие по колено в воде герои на фоне синего моря, как метафоры неизвестности и надежды на светлое будущее.

С распадом СССР для документального кинематографа настали трудные времена – привыкшие работать на государственных студиях режиссёры не могли найти своё место в новой системе. Смена политического режима и, как следствие, системы ценностей отразились на тематике документальных фильмов. Телевидение 90-х пестрило рассказами о деятелях шоу-бизнеса, демонстрировало возможности новой жизни в условиях капитализма, при этом часть режиссёров не спешили предаваться всеобщему восторгу, а пытались переосмыслить произошедшие в стране изменения. Так Н.С. Михалков в рамках портретного очерка о своей дочери «Анна: от 6 до 18» попытался проанализировать последние десять лет в истории страны через призму восприятия мира ребёнком, растущим в это время. В данном фильме мы видим попытку постичь общее через частное, что значительно расширяет функции портретного жанра. В последующие годы портретный жанр активно развивался, появлялось всё больше картин и целых циклов в телевизионном и киноформате.

1.3 Современный документальный портретный очерк. Темы и образы

В конце 90-х в отечественной теле-документалистике получил распространение формат портретных циклов, героями которых становились медийные личности. Один из наиболее популярных - «Женские истории» Оксаны Пушкиной на телеканале «ОРТ», подхваченный однофамилицей

³¹ . . . : « . . . » . 2005. - . 187.

Татьяной Пушкиной после ухода автора на «НТВ». Каждый выпуск посвящался одному человеку и строился на основе интервью с героем, однако повествование ведётся по принципу полифонической наррации: рассказ дополняют близкие люди героя и ведущая. Концепция данного проекта сводится к жизнеописанию героя, рассказу о его личной жизни профессиональной деятельности, однако несправедливым было бы утверждение о том, что телевизионная документалистика не предполагает глубинного анализа при создании образа героя. В противовес «Женским историям» можно привести цикл телеканала «Культура» «Гении и злодеи», не только рассматривающий своего персонажа в контексте истории и освещающий его влияние на современников и последователей, но и представляющий многогранный образ личности с его положительными и отрицательными характеристиками. Более подробно рассмотрим методы, приёмы и драматургию данного цикла на примере серии «Гении и Злодеи. Норберт Винер», рассказывающей о нелёгкой судьбе, научных исканиях и разочарованиях выдающегося математика и философа Норберта Винера. Казалось бы, будучи основоположником кибернетики и теории искусственного интеллекта, учёный заслуживает лишь почёт и всеобщее уважение, в том числе своё собственное, однако оказалось, это как раз тот случай, когда благими намерениями выстлана дорога вовсе не к олимпу. Основное повествование ведётся диктором за кадром, в кадре же – богатейшее визуальное пиршество: здесь и хроника, и анимация, и инфографика, и реконструкция событий, и ожившие фотографии. Что немаловажно, весь этот разношёрстный материал не перегружает производство и не отвлекает от текстовой информации - использование всех элементов оправдано, фильм хорошо продуман и чётко структурирован. Дополнительным нарратором является профессор МГУ Владимир Тихомиров. Он не только выступает в качестве эксперта и объясняет смысл и значимость открытий Винера, но и описывает свои впечатления от их личной встречи, что всегда бесценно при создании образа героя, которого уже нет в

живых. В целом линейное повествование единожды делает «петлю» и возвращается к заданной в начале интриге. Также по ходу основной линии рефреном повторяется сцена научного эксперимента с мышью, которая не только несёт важную информацию, но и является одной из основных метафор фильма. Кроме прочего хочется отметить ещё одну композиционную находку - «Не анекдоты про Венера». Деликатно включённые в повествование забавные истории не только переключают внимание зрителя, но и удачно дополняют образ героя, превращая его из чёрно-белого портрета со страниц учебника в живого человека. При этом стоит отметить, что в рамках данного цикла не существует стандартного набора средств выразительности, переходящего из выпуска в выпуск – каждый герой освещается по-новому исходя из его биографии и вида деятельности. Тем не менее, создавая фильмы, в рамках цикла, режиссёры ограничены изначально избранной концепцией, поэтому большинство портретных очерков представляют собой единичные законченные произведения. Портретный жанр крайне популярен в современном документальном кинематографе, поэтому далее мы попытаемся систематизировать рассматриваемые фильмы по тематическому принципу.

Особое место в современной документалистике занимает проблемный портретный очерк. Его задача заключается не только в том, чтобы познакомить зрителя с тем или иным героем, но и на его примере осветить определённую социальную проблему и поспособствовать её решению. Показательным в рамках данного направления является фильм Л.Ю. Аркус «Антон тут рядом». Режиссёру посредством истории Антона Харитонова удалось привлечь внимание общественности к проблеме людей с диагнозом «аутизм», государственная помощь которым обеспечивалась лишь до совершеннолетнего возраста. Фильм принёс реальные результаты: в 2013 году был открыт благотворительный фонд и центр по абилитации людей с данным диагнозом. Стоит отметить, что такие ощутимые положительные последствия редкость – обычно подобные фильмы лишь знакомят зрителя с

хорошо», поскольку коллективный портрет жителей небольшой деревни создаётся исключительно за счёт звуков природы и песен, которые они сохранили до наших дней. «От Санкт-Петербурга 900 километров. До Москвы – 700.» - место действия описано весьма условно. Но и это описание кажется лишним – полторы минуты монотонной езды в переводе с экранного времени – целая вечность, за это время мы понимаем, что давно уже вышли за пределы привычного нам мира и скоро очутимся в мире параллельном, лишённом благ и тягот цивилизации. И вот мы оказываемся в месте, где «никого нет, времени нет, спешить некуда», есть только музыка – главный герой этого фильма. Конечно, деревенька не совсем пуста, но немногочисленные местные жители в этой работе – в первую очередь хранители национального сокровища. Оно не пылится под семью замками от праздника до праздника - эти мелодии веками вплетались в обыденную деревенскую жизнь, стали неотъемлемой её частью. Звуки гармони вытесняет гул ветра, минорные напевы сопровождаются хрустом снега, а шелест сена сменяется звоном колоколов – всё это создаёт цельное звуковое пространство, и именно в нём происходят основные действия, картинка уходит на второй план. Создатели фильма определяют его жанр, как документальный мюзикл, поэтому такое внимание к звуковой дорожке не преувеличено. Здесь нет сюжета, нет конфликта и морали как таковой нет. Это просто музыкальный коллаж российской глубинки, показанной с любовью и трепетом. Примечательно то, что в отличие от портретных очерков о жителях провинции 90-х годов, современные – не констатируют увядание русской деревни, в них появилась тенденция отражения позитивных сторон данной темы.

Учитывая тот факт, что в фокусе документального портретного очерка – человек, важнейшим этапом подготовительного фильма является выбор героя. Решающим фактором обычно становится исключительная судьба героя, его профессиональная, общественная деятельность. Всё разнообразие видов человеческой деятельности представлено в современном

документальном кинематографе, существует огромное количество фильмов об учёных («Лосев» В. Косаковского, «Никола Тесла: Человек из будущего» Ю. Панкосьяновой, «Мир, который придумал Бор» М. Николаевой, «Его Голгофа. Николай Вавилов» А. Бедерова, «Никола Тесла. Видение современного мира» М. Краузе), спортсменах («Дэвид Бекхэм: Путешествие в неизведанное» Э. Мэндлер, «Мохаммед Али. Боевой дух», «Сенна» А. Кападия), руководителей корпораций и предприятий («Тим Кук: Гениальный руководитель легендарной компании» А. Куканов, «Стив Джобс: Человек в машине» А. Гибни) и многих других. Отдельно стоит выделить те фильмы данной категории, которые посвящены не выдающимся представителям той или иной сферы, а рядовым труженикам, вкладывающим в своё дело душу, либо людям редких профессий. Таковыми являются трогательная история Сергея Дворцевого о слепом мужчине, занимающимся плетением никому не нужных авосек, «В темноте» и работа молодого режиссёра Марии Пономарёвой «Разновесие» о пожилom человеке, взвешивающем людей на улице с помощью медицинских весов и распределяющем их на основе веса на забавные категории по придуманной им системе. В таких картинах особое внимание уделяется внутреннему миру героя, его мировоззрению, таким образом портретный жанр вырывается за рамки жизнеописания и отражает самую сущность человека.

Отдельное внимание стоит уделить неизменно востребованным фильмам о политических деятелях - формат документального кино позволяет зрителю посмотреть на героя не через привычную призму новостного репортажа, а увидеть его человеческую сущность, узнать нюансы его биографии и личной жизни, а важные на государственном или международном уровне события рассмотреть в комплексе и, возможно, с новой точки зрения. При этом неизменной трудностью для режиссёров, снимающих портреты о политических деятелях, являются обвинения в «заказных» съёмках со стороны оппозиционно настроенных к герою граждан при позитивном освещении и поддерживающих его – при негативном. При

этом очевидным является тот факт, что при умелом и осознанном использовании средств киноязыка, действительно, можно создать, как абсолютно положительный, так и резко отрицательный образ одного и того же героя. Рассмотрим эту закономерность на примере двух фильмов о президенте Российской Федерации В.В. Путине. Первый «Крым. Путь на Родину» (А.О. Кондрашов, Россия, 2015) хоть и посвящён конкретным событиям на политической арене, а не биографии и личности президента, всё же отчасти портретен, поскольку акцент сделан именно на его роли в описанных событиях, он же является и главным нарратором. Положительный образ героя создаётся не только при помощи определённой трактовки событий, но и специфических экранных средств: эпизоды с В.В. Путиным сняты преимущественно в светлых насыщенных цветах на контрасте с практически монохромными реконструкциями описываемых событий, неоднократно используется эмоционально подкрепляющая музыка, подчёркивающая драматичные либо пафосно-восторженные сцены, также можно отметить параллельный монтаж кадров с героем и живописными пейзажами Крыма. Во втором фильме «Человек власти Путин» (М. Ренз, Германия, 2015) не только совершенно иначе преподнесены события присоединения Крыма, но и с использованием, казалось бы, тех же средств создан совершенно противоположный образ: тревожная музыка, соответствующие ракурсы и монтаж – и тот же герой приобретает совершенно иные черты.

Акцентирование рода деятельности героя при создании его экранного образа закономерно и оправдано тем, что профессиональная деятельность человека является важным элементом его идентификации в обществе. При этом важно понимать, что этот фактор является лишь частью личности, в том числе отражающий его мироощущение и жизненную позицию. Особенно это характерно для людей искусства, поскольку всё, что тревожит их умы и сердца, воплощается в их творчестве. Поэтому фильмы о людях искусства

занимают отдельную нишу в современной портретной документалистике. Данная тема будет подробно рассмотрена в следующей главе.

Выводы по первой главе

Желание запечатлеть образ и тем самым увековечить отдельного человека – естественно и первородно, поэтому портретный жанр имеет многовековую историю и находит своё воплощение во всех видах искусств. Экранный портрет стоит на глубоком фундаменте более ранних форм отражения человеческой сущности, сохранил многие их законы и методы, при этом, исходя из своей природы и временного контекста, дополняет этот базис новыми приёмами и темами. Угол зрения на человека меняется в зависимости от исторической эпохи, политического режима, преобладающих философских концепций, поэтому от десятилетия к десятилетию документальный портретный очерк видоизменялся и по форме, и по содержанию. При этом на одном и том же историческом и идеологическом фоне возможно появление разительно отличающихся работ, поскольку в произведении так же присутствует и авторское начало. Пройдя длинный путь от наскального рисунка до экранного изображения, портрет вышел за рамки визуального отражения внешнего облика, он стал способом познания человека во всём многообразии его проявлений.

Глава II. Портретный очерк о человеке искусства. Методы, приёмы, средства выразительности

Люди творческих профессий вызывали интерес у документалистов с первых лет существования кинематографа, многие режиссёры художественного кино начинали свой творческий путь с документальных портретных очерков именно на эту тему (А.Е. Учитель, Н. Орлов), современные авторы по-прежнему часто избирают деятелей искусства в качестве героев. В рамках данного исследования был проведён социальный опрос с целью выяснить, является ли документальный фильм о человеке

искусства востребованным источником информации у современного зрителя. В качестве метода было избрано анкетирование. Выбирая вид анкетирования по способу взаимодействия с респондентом, было решено остановиться на комбинированном, включающем очное и заочное онлайн-анкетирование. Это было сделано по следующей причине: интернет-опрос позволяет охватить большее количество респондентов, однако, их возраст редко превышает 45-летний порог, а в наши задачи входило получение данных об аудитории всех возрастных категорий. Результаты показали, что наиболее удобным источником, через который можно ознакомиться с биографией и творчеством интересующего человека является интернет, что вполне очевидно в виду его доступности и оперативности. Далее идут документальный фильм и книга. И на третьем месте – пресса. Стоит отметить, что вариант «интернет» в большей степени выбирали представители категорий «до 25» и «от 25 до 40». На вопрос «Смотрите ли Вы документальные фильмы-портреты, биографии?» большая часть респондентов (63%) выбрала ответ «Да, иногда», следующий по популярности ответ «Да, часто» (16%) и последний – «Нет» (15%). Ответ «Нет» чаще выбирали мужчины. Таким образом можно сделать вывод - данный жанр пользуется спросом у зрителей и вызывает интерес у большинства респондентов, что делает целесообразным его исследование.³³

Французский режиссёр и кино-теоретик Луи Деллюк писал, что у кино могут быть свои собственные средства выражения, не доступные никакому другому искусству.³⁴ И, действительно, кинематограф использует целый арсенал средств выразительности, в которые входят и исключительно кинематографические, и позаимствованные из других искусств.

Эстетика экранного зрелища формировалась на почве общей эстетики, поэтому и средства экранной выразительности во многом схожи с литературными, музыкальными, изобразительными и театральными. Выразительные средства кинематографа можно разделить на три группы:

³³ . 1.

³⁴ . « — » . 1926.

звуковые, изобразительные, монтажные. В первую группу входит речь, музыка, шум. Основные характеристики: громкость, динамика, экспрессия. Во вторую – кадр (основная характеристика - масштаб), ракурс, свет, цвет. Монтаж по художественным характеристикам подразделяется на ассоциативный и метафорический, по сюжетным – на линейный и перекрёстный. Также можно выделить такие монтажные приемы, как сопоставление и аналогия, параллельный монтаж, переключение эмоциональных регистров, рефрен.

Список художественных приёмов ещё шире – сюда входят реконструкция, анимация, использование фотографий и архивных съёмок, а также позаимствованные из литературы метафора, антитеза, гипербола и многое другое. Кроме того, в определённых случаях свой отпечаток на образ героя накладывают драматургические и композиционные приемы, а также методы съёмки (метод «прямой» или репортажной съёмки, метод организованной (спровоцированной) ситуации, метод наблюдения, съёмка «привычной» камерой, съёмка «скрытой» камерой, метод художественной реконструкции).

При анализе будет обращать внимание именно на те средства и приёмы, которые создают образ героя, иллюстрируют его личность, раскрывают новые грани, погружают в его творчество и жизненный путь.

2.1 Типология документальных портретных очерков о людях искусства

С момента создания первых документальных очерков было накоплено огромное наследие фильмов о людях творческих профессий, их число растёт из года в год. Для более обстоятельного и всеобъемлющего анализа фильмов данной тематики возникла необходимость их систематизации.

Наиболее очевидная классификация – по количественному признаку героев или нарраторов. В первом случае портреты можно разделить на *индивидуальные и коллективные*. Сразу оговоримся, что при дальнейшем анализе предпочтение будет отдаваться индивидуальным портретам, поскольку при наличии нескольких героев режиссёрами выбирается концепция, способная объединить нескольких персонажей в рамках одного фильма, а нас в первую очередь интересуют методы и приёмы создания неповторимого образа. Во втором случае все портретные очерки о людях искусства можно подразделить на картины с *монофоническим и полифоническим повествованием*. При последнем способе наррации объёмный образ героя создаётся за счёт разности мнений и точек зрения на личность, его судьбу и творчество. При этом в обоих форматах могут присутствовать, как *диегетические* (сам герой, другие персонажи, повествующие о себе), так и *экзегетические* (очевидцы, эксперты, автор фильма) рассказчики. Отдельно стоит выделить категорию без рассказчика – *миметическую*. Обычно к их числу относятся фильмы, снятые методом наблюдения.

Также портретные очерки о людях искусства можно классифицировать по форме произведения, которая зависит от основного акцента фильма. В *биографических портретах* основное внимание уделяется жизнеописанию героя. Определённую схожесть с биографическим имеют *юбилейный и мемориальный портрет*, однако основным его признаком является исключительно позитивная подача жизненного пути героя. *Портрет-исповедь* фокусируется на мыслях героя, его мировоззрении и ценностях, основан преимущественно на его монологе. Контрастен ему *фильм-наблюдение* – в нём автором создаётся эффект «четвёртой стены», ни режиссёром, ни героем не даются комментарии по ходу действия. Последние два вида в этой классификации условно можно назвать *историческим и искусствоведческим* портретами. В первом личность героя раскрывается в

контексте современной ему эпохи, во втором – посредством результатов его творчества.

Безусловно, при обстоятельном и творческом подходе к работе с материалом фильма одного режиссёра, к примеру, о балерине и живописце получатся совершенно разными, в них будут использованы разные средства выразительности, методы и приёмы. Поэтому вполне логичным будет *разделение по виду деятельности героя*. Так портретные очерки о людях искусства можно разделить на фильмы о художниках, скульпторах, музыкальных деятелях, танцорах, актёрах, режиссёрах, представителях новых экспериментальных видах искусств.

В дальнейшем исследовании мы так или иначе будем обращаться ко всем классификациям, но за основу возьмём простейшее разделение *по временному признаку*, поскольку именно оно позволяет рассмотреть жанр в динамике, отметить наиболее востребованные способы создания образа творческого человека, определить факторы, влияющие на тенденции той или иной эпохи.

2.2 Традиции создания образа человека искусства в мировой документалистике

Как уже говорилось ранее, расцвет портретного жанра в документалистике пришёлся на 1960-е годы. Однако режиссёры предыдущих десятилетий также обращались к образам людей искусства. Парадоксально, но кинематограф, переводящийся с греческого как «пишущий движение», одним из первых запечатлел самое статичное из искусств – скульптуру. В 1949 году Карлом Теодором Дрейером был снят фильм «Торвальдсен» о датском скульпторе позднего классицизма. Десятиминутный фильм крайне прост по своей структуре: в начальных титрах описана краткая биография героя, далее на экране одна за другой появляются скульптуры Б.

Торвальдсена, снятые с различных ракурсов крупным и общим планом, за кадром диктор на фоне музыки начитывает основную информацию о каждом из произведений. Конечно, данную ленту ещё нельзя назвать полноценным портретом, и вычленив из неё полноценный образ героя невозможно, но на этом этапе уже предпринята попытка объединения биографии героя и его творений. Спустя год был выпущен оscarоносный фильм Р.Дж. Флаэрти и Р. Лиффорда «Титан: История Микеланджело», частично основанный на съёмках Курта Ортела 1938 года. Основу визуального ряда составляют скульптуры Микеланджело, снятые операторским приёмом - параллакс при обороте, его зарисовки, съёмки улиц Рима. Авторами создан поистине высокохудожественный образ великого скульптора: иллюзия присутствия творца создана посредством светового луча, скользящего по интерьерам, обставленным его скульптурами, личность героя раскрывается через его произведения, а его творческое развитие соотносится с историческим и политическим контекстом. Примечательно также использование коллажей и простейшей инфографики. Дополнение видеоряда такими способами визуализации, как вышеупомянутые коллажи и инфографика, а также фотография, статичные рисунки и анимация, быстро стало традиционным в документальном кино в целом и в фильмах-портретах в частности. Любопытно использование анимации в фильме 1957 года «История Джеймса Дина»: появившийся ещё на этапе начальных титров, рисованный игрушечный автомобиль отсылает нас к дальнейшим событиям, таким образом чисто информативная часть фильма вплетается в общий художественный замысел и ход повествования. Данный фильм Р. Олтмена и Д.В. Джорджа в целом интересен своими приёмами и средствами выразительности, поэтому заслуживает более детального рассмотрения. Картина построена на принципе кольцевой композиции: начинается и заканчивается сценой аварии, в которой погибает Джеймс Дин. И уже в рамках этого эпизода авторами было использовано несколько необычных художественных приёмов: в начале упомянутый выше рисованный

автомобиль выезжает на реальную дорогу (создан этот эффект за счёт наложения кадров), в следующем кадре посредством субъективной камеры создаётся иллюзия наблюдения за поездкой и последующей аварией с позиции героя, в финале кадры аварии сменяются надгробной плитой Джеймса Дина, мёртвой птицей, испуганными лицами близких людей и падением всё той же игрушечной машинки под звуки клаксона. Основная часть фильма так же исполнена символами и метафорами: бегущая за машиной собака, олицетворяющая прощание с детством, растворяющееся на фоне море лицо героя, символизирующее его смерть, пророческая реплика в одном из его фильмов: «Осторожнее во время гонок – иногда жизнь может сказать, что у неё свои дела». Для иллюстрации некоторых эпизодов используется приём реконструкции событий, и стоит отметить, что выполнен он максимально деликатно: зритель не видит лица героя – либо в кадре лишь его руки, либо он снят со спины, либо, как в сцене с аварией, его присутствие обозначено субъективной камерой. Несмотря на то, что сюжет основан на изложении основных жизненных этапов актёра, этот фильм нельзя назвать исключительно жизнеописательным – авторами предпринята попытка проанализировать биографию героя, проследить связь между его детскими потрясениями и взрослой жизнью, показать его глазами и идеализировавших его поклонников, и родственников, знающих его ранимым и открытым мальчиком, отразить на экране его мысли и взгляды на жизнь. Однако стремление осветить в картине внутренний мир героя дало неоднозначные результаты: с одной стороны, зрители, действительно, увидели известного актёра с новой стороны, а с другой, в гонке за вожделенным эффектом режиссёры прибегают к излишней драматизации и использованию явно непроверенных данных: так в закадровый текст вынесены такие фразы, как «он чувствовал себя очень хорошо», «он провёл завтрак в раздумьях», «он знал, что его железный конь рад такому лихому пассажиру». Учитывая тот факт, что в этих репликах речь идёт о последних часах жизни Джеймса Дина, которые он провёл в одиночестве, утверждения эти - лишь плод воображения

авторов. Поэтому при всех несомненных достоинствах этого фильма уместнее говорить не об отражении, а именно искусственном создании образа героя.

Безусловно, духовная и мыслительная сферы героев волнуют и влекут режиссёров, однако при съёмках мемориального портрета им остаётся уповать лишь на дневники и письма, как это было сделано в фильмах «Марина Цветаева. Последний дневник» и «Фрида на фоне Фриды», которые мы рассмотрим в следующем параграфе. Попытка же «реконструкции» мыслей героя, как в «Истории Джеймса Дина», может рассматриваться, как нарушение этических норм, поскольку основная цель документалиста – отразить реальность, а не переконструировать её в угоду художественному замыслу. Гораздо проще этот аспект личности осветить режиссёру, снимающему портретный очерк современника. В этом-то и заключается основная ценность фильмов-исповедей – у зрителя есть возможность из первых уст услышать размышления героя на всевозможные темы, узнать его мнение об определённых событиях, понять, как самоидентифицируется герой. Примером такой работы является фильм Ширли Кларка «Роберт Фрост: Полубовный спор с миром» 1963 года. Режиссёру удалось зафиксировать на плёнку рассказ о себе и своих взглядах на жизнь известного поэта всего за год до его смерти. Монолог героя сменяется кадрами его родной деревни, анализом его стихотворений, а также, снятых методом наблюдения, сцен из жизни героя, в том числе вручением премии Джеком Кеннеди.

Метод наблюдения широко используется при создании портретных очерков о людях искусства. Чаще всего он является одним из многочисленных приёмов, помогающим показать героя в обыденной жизни, однако в некоторых фильмах этот приём становится не просто ключевым, а формообразующим. Так фильм «Таинство Пикассо» 1955 года не включает в себя жизнеописание художника и интервью с приближенными к нему людьми – он состоит лишь из наблюдения за творческим процессом Пикассо,

за рождением его картин. Специальная конструкция на основе подсвеченного полупрозрачного холста позволяет на время абстрагироваться даже от визуального облика художника – на экране по шагу, по штриху, будто сами собой, воплощаются новые шедевры, зритель видит каждый слой, каждое исправление, поэтому конечный результат воспринимается уже совершенно иначе. Происходящее не требует пояснений – мы видим самую сущность художника, образ героя формируется исключительно через его произведения. Именно этим фильмы о людях искусства отличаются от экранных портретов людей других сфер деятельности – искусство является видимой частью внутреннего мира автора и порой может сказать о герое больше, чем множество экспертов и его современников. Для достижения этого эффекта не обязательно показывать творца в процессе – иногда достаточно правильного анализа его работ, как в фильме Алена Рене «Ван Гог» 1948 года. Визуальный ряд состоит исключительно из картин героя, а закадровый голос соотносит каждую из них с определёнными периодами его жизни, мыслями и мечтами, взятыми из писем и дневниковых записей – в итоге акцент фильма оказывается вовсе не на творчестве Ван Гога, а на его судьбе и психоэмоциональном образе.

Вернёмся к фильму-наблюдению для того, чтобы рассмотреть ещё одну из его форм в рамках документалистики о людях искусства. Достаточно распространённым является формат «несколько дней из жизни», который обычно приурочен к какому-то важному творческому событию или подготовке к нему. С появлением более мобильных камер появилась новая вариация этого формата - гастрольный тур. Примером такой работы является фильм 1967 года «Не смотри назад» Д.А. Пеннебейкера о Бобе Дилане. Образ музыканта формируется за счёт съёмок его выступлений, общения с коллегами и журналистами. В фильмах данного формата в полной мере раскрывается метод привычной камеры – режиссёр и оператор становятся частью повседневной жизни героя, и со временем он полностью раскрывается, проявляет ранее скрытые черты характера, перестаёт играть на

камеру, что так свойственно публичным людям. Этот формат подробно освещает небольшой отрывок из жизни героя и даёт возможность зрителю прожить его вместе с ним.

Для более масштабного знакомства с определённой личностью, её творческим развитием существует формат биографического фильма-портрета. Огромный вклад в его развитие внесли советские режиссёры, создавшие ставшую классической основу из синтеза творческих работ, интервью с героем, скрупулёзно подобранного видеоряда и вдумчивого логически выстроенного закадрового текста. При этом стоит оговориться, что даже в фильмах о людях искусства того времени чётко читается идеологическая подоплёка и политически выгодная интерпретация творчества героя. Например, в фильме 1964 года Марии Славинской «Галина Уланова» среди съёмок с выступлений и рассуждений героини о жизни и искусстве нашлось место и такой реплике в дикторском тексте: «Успех наших спектаклей – это торжество советского реалистического искусства, человеческого по своей природе, насыщенного оптимизмом и верой в прекрасное». Как правило, такие вкрапления были вплетены в общую ткань повествования и не меняли её структуры, не искажали образ героя, добавляя лишь ко всем прочим характеристикам, что он является образцовым советским гражданином. Другой вопрос в том, что многие таланты и вовсе не были освещены в документальном кинематографе, исходя исключительно из своей не угодности советской власти, но этот вопрос уходит за рамки нашего исследования, поэтому вернёмся к образам, средствам и приёмам советского биографического фильма. Наглядным примером удачного отражения облика человека искусства на фоне его жизнеописания является фильм Б. Карпова и П. Русанова «Сергей Есенин» 1965 года. Искомый эффект достигается путём гармоничного синтеза хроникальных кадров, натуральных съёмок и дневниковых записей Есенина, подкреплённых соответствующими произведениями его авторства. Особого внимания заслуживает высокохудожественная визуализация его стихотворений. Большой степени

драматизма достигает сцена чтения стихотворения из поэмы «Сорокоуст» за счёт динамичного параллельного монтажа кадров с изображением скачущей лошади и мчащегося по рельсам поезда, рефреном повторяется наложение портрета поэта на основное изображение, отсылая зрителя к судьбе автора.

Среди советских документальных портретных очерков этих лет, не смотря на превалирующую биографичность картин, можно встретить и примеры успешного создания образа человека искусства без упора на жизнеописание. Так в фильме «Бип остается в Ленинграде» 1961 года режиссёром Вячеславом Гулиным не было приведено ни одного факта из жизни актёра Марселя Марсо, при этом шестнадцатиминутная лента осветила многие грани его личности. Зритель видит артиста исключительно в рамках его пребывания в Ленинграде: на сцене, на улицах города, в зрительном зале на концерте А. Райкина. На экране мы видим и результаты его творчества, и процесс создания новых миниатюр, и общение Марселя Марсо с ленинградцами на интернациональном языке пантомимы. Вдохновляясь местами, связанными с интересующими его русскими писателями, артист экспромтом создаёт зарисовки сцен будущих спектаклей – у зрителя появляется возможность подсмотреть за процессом рождения искусства. Отдельно стоит выделить закадровый текст – диктор не просто комментирует происходящие на экране события, а объединяет все эпизоды в единое повествование, в котором находится место и артисту Марселю, и его персонажу Бипу. Найти баланс между сценическим и реальным образом героя-артиста в рамках документального фильма бывает достаточно сложно, поскольку таким образом режиссёру фактически нужно раскрыть несколько личностей в рамках одного портрета. Для того, чтобы избежать длительных закадровых описаний амплуа героя, авторы часто включают в ткань фильма целые сценические номера – таким образом у зрителя не знакомого с творчеством портретируемого появляется возможность составить собственное мнение о нём. Например, фильм Виктора Лисаковиач «Леонид Енгибаров, знакомьтесь» (1966) на две трети состоит из реприз знаменитого

клоуна-мима, а между эпизодами с выступлениями зритель видит его в гримёрной, на репетиции, на встрече с друзьями. При этом сопровождение визуального ряда закадровым текстом в отличие от фильма «Бип остается в Ленинграде» минимально.

Как уже говорилось в предыдущей главе, главным героем портретных очерков 1970-х стал простой труженик, а спустя десятилетие советский кинематограф не только впервые обратился к проблемному портрету, но и вернулся к теме людей творческих профессий. В портретных очерках тех лет наметились следующие тенденции: нелинейное изложение биографии героя, использование метафорических кадров, введение в ткань повествования лейтмотива, способствующего раскрытию образа героя. Так в фильме «Любовь Орлова» (Г. Александров, 1983) таким лейтмотивом становятся отношения с мужем, в «Эдуард Асадов. Сражаюсь, верую, люблю» (Е. Лисконог, 1986) – война, «Которого любили все» (Л. Осыка, 1982) – восприятие экранных образов героя зрителями. Последний фильм отличается от остальных телевизионным форматом – в кадре присутствует ведущий, который берёт интервью и комментирует описываемые эпизоды. При этом основным нарратором является не автор – история складывается из рассказов и мнений друзей, коллег героя и, что необычно для биографических фильмов, зрителями. Повествование сопровождается иллюстрированием актёрскими работами Л. Быкова, созвучными тому или иному эпизоду его жизни – так, например, смерть актёра визуализируется через метафорический кадр с покидающим Землю НЛО из его последнего фильма. Проведение параллелей между героиней и её ролями прослеживается и в фильме «Любовь Орлова»: рефреном повторяется реплика из спектакля «Милый лжец»: «И мне никогда не будет больше тридцати девяти лет! Ни на один день!». Особым лирическим смыслом наполняется фраза, когда запись монолога Л. Орловой слушает её партнёр по спектаклю Ростислав Плятт в том же зале, в котором в последний раз они вместе играли эту сцену. Отметим, что этот эпизод является ярким примером авторского

художественного приёма. Режиссёром фильма является муж героини Г. Александров, поэтому её образ пропущен сквозь призму восприятия автором своей на тот момент уже ушедшей из жизни жены, что в том числе читается в финальной сцене фильма, в которой Александров сидит один в их общей гостиной. В целом стоит отметить, что в хроникальные кадры, интервью, сцены из фильмов и спектаклей, органично вплетаются метафорические эпизоды: например, сменяющие друг друга букеты, как символ взросления и творческого развития героини, корабль, названный её именем, уходящий за горизонт, как воплощение бессмертия в искусстве после физической смерти. Если в фильме «Любовь Орлова» искомый эффект достигается исключительно за счёт ассоциативной интерпретации изображения, то в «Эдуард Асадов. Сражаюсь, верую, люблю» используются вспомогательные технические эффекты: например, многослойная экспозиция, усиливающая тревогу.

Также в 1980-е наметилась тенденция проведения глубинного анализа личности, даже мемориальные портреты содержат негативные характеристики героев, что ранее противоречило самому формату. Так в фильме «Я не люблю» П. Солдатенкова Владимир Высоцкий показан не только любимцем публики, талантливым актёром и автором, но и человеком со сложным характером. Также в фильме противопоставляются позиции близких герою людей, нет однослойной характеристики. В более ранних мемориальных портретах факт смерти чаще упоминался вскользь, иносказательно – в фильмах 80-х тема ухода из жизни не только не избегалась, но и часто становилась лейтмотивом всего фильма, как в «Я не люблю»: наряду с хроникальными кадрами из жизни Высоцкого, эпизодами из фильмов, интервью с близкими людьми, в фильме фигурируют сцены погребения, проводов, поминок. Сцена отпевания включена и в фильм А. Сокурова «Московская элегия» об А.А. Тарковском, ей предшествует метафорический кадр опустевшей веранды, на которой зритель впервые видит героя в рамках фильма, через постепенное укрупнение плана камера

переходит от светлой веранды к чёрному фону, и когда темнота полностью заполняет кадр, на экране появляется дата смерти Андрея Тарковского. Процесс раскрытия образа героя в данном фильме не привязан к изложению биографии героя – его мировоззрение очерчивается на фоне работы над фильмом «Ностальгия». Вот что пишет автор «Московской элегии» А. Сокуров в аннотации к фильму о концепции этого документального портрета: «Предлагаемый фильм — это субъективные впечатления от личности и исторической судьбы великого кинематографиста. Позволю себе добавить, что нашей задачей было создание особой человеческой интонации к памяти и личности Тарковского. Мы хотели распорядиться материалом ласково, осторожно, по-доброму. Мы не стремились охватить все стороны жизни и творчества Тарковского». Снятая преимущественно привычной камерой картина раскрывает образ героя в творческом процессе и беседах с коллегами, дополнительным материалом являются фильмы Тарковского, в том числе автобиографичное «Зеркало».

В 1990-х А.Н. Сокуров продолжает создавать психологические портреты деятелей искусства, в этот период им были сняты такие фильмы, как «Робер. Счастливая жизнь», «Узел. Беседы с Солженицыным», «Петербургская элегия» и «Элегия» о Фёдоре Шаляпине, Альтовая соната. Однако массовая тенденция смещается в сторону телевизионного поверхностного портретирования в рамках циклов о деятелях шоу-бизнеса. Иносказательность, метафоричность чужда данному формату – образ создаётся преимущественно за счёт интервью и жизнеописания героя.

За десятилетия существования экранного портрета в целом и о людях искусства в частности сформировалась целая палитра приёмов и методов воплощения образа творца на плёнке: игра планов и ракурсов, использование метафор и символов, синтез хроники и закадрового текста, исповедь героя, полифоническая наррация, представляющая жизнь героя и его личность с разных сторон, метод наблюдения, открывающий зрителю не только

повседневный облик героя, но и таинство создания произведений искусства и многое другое. При этом не существует универсальной формы качественного портретного очерка о человеке искусства – каждый герой требует индивидуальной интерпретации.

2.3 Авторские методы и приёмы создания образа человека искусства в портретных очерках современности

Советский документальный кинематограф оставил нам огромное наследие мастерски исполненных портретных очерков, средства и приёмы художественной выразительности, определившиеся в те годы используются и по сей день, дополняясь и видоизменяясь, исходя из возможностей новых технологий и авторского видения современных режиссёров. С распадом Советского Союза расширился и спектр возможных тем и героев. Так в 1994 году Е. Якович и А. Шишовым был снят документальный фильм, создание которого казалось немислимым во времена СССР, «Прогулки с Бродским». Снятая при жизни поэта картина представляет собой коллаж из бесед с героем, его стихотворений, сцен из его жизни. В 2010 году, уже после смерти Иосифа Александровича, режиссёром Романом Либеровым по заказу телеканала «Культура» был снят «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», отличающийся уникальным авторским использованием киноязыка. «Наш фильм называется «Разговор с небожителем». Тут всё просто: он небожитель и в иерархическом смысле (скажем без пиетета — гений), и буквально, — ибо так мы называем умерших. Плюс — это моё любимое его стихотворение, моя, своего рода, мантра».³⁵ Фильм был создан на основе интервью, взятого у Иосифа Бродского критиком Соломоном Волковым в Нью-Йорке в 1993 году. Стоит отметить, что в фильме используется не запись оригинальной беседы, а её реконструкция,

³⁵ . : <http://www.televesti.ru/tvanons/2288-razgovor-s-nebozhitelem-premera-na-telekanale.html>

начитанная актёрами Кириллом Пироговым и Максимом Литовченко. От того особо интересны те художественные приёмы, которыми пользуется автор. Фильм на основе аудио-беседы не редкость. Так, например, была снята работа о Мерлин Монро «Я боюсь...». Обычно в таких случаях в качестве видеоряда используются архивные записи, фото, письма. Всё это есть и в «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем». Однако есть в этом фильме и особенный приём, характерный для Романа Либерова. При помощи ненавязчивой стилизованной под рисунки чёрным пером анимации иллюстрируются закадровые рассказы Бродского, а образ самого поэта становится живым и наглядным. Интересно решена сцена суда – хроникальных кадров не осталось, но сохранился судебный протокол с вопросами судьи и ответами Бродского, показаниями свидетелей и мнением трудящихся, никакого отношения к поэту не имевшими. Именно на основе этих показаний создан мультипликационный эпизод суда, полный идеологического абсурда. Часто в документалистике анимация используется в качестве приложения, обособленной иллюстрации – это не тот случай. Здесь она – неотъемлемая часть повествования, переплетающаяся с хроникой, коллажами и «живыми» фотографиями (в целом статичное изображение с анимированными деталями). Используется и реконструкция событий, но без актёрской игры, восстановлена только обстановка, при которой могла бы происходить беседа. Не стоит умалять значимость и таких средств художественной выразительности, как звук и монтаж. Они бережно обрамляют общую форму, мягко соединяют разрозненные части в общую композицию. А поскольку закадровая беседа является осью всего произведения, то и звук в этом фильме имеет особое значение. Шумы добавляют реалистичности этому диалогу: чиркнувшая спичка, затяжка сигаретой, мяуканье кота, прочие не столь узнаваемые звуки заставляют поверить в то, что мы слышим не специально начитанный для фильма текст, а реальное интервью. Музыка – специально записанная партия ударных инструментов – также гармонично вписывается в общую композицию, не

привлекая лишнего внимания, лишь усиливая комический или драматический эффект.

Характерная особенность фильмов-диалогов заключается в том, что образ главного героя создаётся не описательно, а опосредовано через обсуждение моментов биографии, его общемировоззренческие высказывания, поведение и реакции. В фильме с таким способом нарратива вообще многое зависит от развития беседы, в том числе и сюжетная линия, композиция. В фильме «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» повествование выстроено хронологически с небольшими ответвлениями общего характера. Так как интервью было взято за 3 года до смерти Иосифа Александровича, оно охватывает практически всю его биографию, точнее самые яркие её эпизоды. Беседа происходит уже в эмиграции, но тема Родины проходит красной нитью сквозь весь фильм: в нью-йоркском кабинете включён телевизор, по нему показывают новости из России, говорит о своей любви к Венеции – сравнивает её с Петербургом, вспоминает о прошлом и, конечно, тут же вздымается целый вихрь воспоминаний, открытий, встреч и потерь, связанных с родными краями. Бродский далеко от отчего дома, родителей уже нет в живых, и он туда больше никогда не вернётся – с их петербургской квартирой зрителей знакомит друг поэта – единственный человек, глазами которого показан Бродский со стороны, остальную часть фильма можно назвать автопортретом, поскольку хоть фильм создан и другими людьми, сделано это с минимальным вмешательством в откровения героя. Далее интервью прерывается только на анимацию и стихи Бродского, начитанные самим автором и Кириллом Пироговым. Стихи здесь являются особым художественным средством, они иллюстрируют периоды, людей, о которых идёт речь, только в них мы можем услышать боль и отчаяние – в диалоге Бродский ироничен и жизнерадостен, при обсуждении особо печальных тем просто сдержан. В 40 минут вмещаются воспоминания о родителях, любви и предательстве, суде за тунеядство, псих. лечебнице и ссылке, эмиграции и Нобелевской премии,

рассуждения о языке, поэзии, одиночестве и самоидентификации. И всё это непринуждённо с самоиронией и искренней скромностью.

Фильм был достаточно тепло принят критиками и зрителями, номинирован на «ТЭФИ» и является примером яркого и нешаблонного создания образа в документалистике. Единственное, что вызывает некоторое негодование у ценителей творчества И. Бродского, это то, что в начальных титрах не упоминается то, что интервью воссоздано по книгам С. Волкова «Диалоги с Иосифом Бродским» и «Иосиф Бродский. Большая книга интервью» под редакцией В. Полухиной. По этой причине возникла некоторая путаница – во многих источниках «Диалог с небожителем» описывается, как фильм на основе аудиозаписи с откровениями самого Бродского.

Как было написано выше интервью состоялось за три года до того, как Бродский стал «небожителем», но режиссёр даёт нам биографию с финалом, и завершает её сам Иосиф Александрович пророческими словами: «Век скоро кончится, а раньше кончусь я. Это не моя заслуга, это заслуга хронологии. Действительно, столетье кончится. У меня было 4 инфаркта, 2 операции на сердце. <...> Я не суеверный. Иногда только неприятности происходят к концу января.» Иосиф Бродский умер 28 января 1996 года от инфаркта. Перед титрами кардиограмма, ранее принимавшая очертания родного поэту города, навсегда превращается в натянутую струну. Стоит отметить, что тема человека искусства стала ключевой в творчестве Романа Либерова – на данный момент все его фильмы посвящены исключительно писателям и поэтам. Для каждой картины режиссёр находит уникальную аудиовизуальную форму, выходящую за пределы традиционной документалистики, и переносит на экран своё видение образа героя. Так в фильме «Написано Сергеем Довлатовым» 2012 года помимо эклектичного визуального ряда воссозданию прототипа способствует удачный подбор актёра, читающего закадровый текст. В интервью интернет-порталу «Люди»

режиссёр прокомментировал свой выбор: «На мой взгляд, актерские «штучки» к Довлатову неприменимы, они бы вступили в конфликт с камертоном повествования. Я перебрал в голове многих артистов, понимал, что будет подключена актерская палитра — от негодования до радости, а это не подходило, и вдруг совершенно случайно мне вспомнился Пускепалис. Мы тут же встретились. На следующий день он улетал в Канны, я — в Сыктывкар на съемки, и у меня уже звучал только его голос». ³⁶ В данном случае чтение закадрового текста, основанного на дневниках и произведения С. Довлатова, за счёт актёрской подачи и типажной схожести с прототипом голос стал дополнительным элементом, формирующим образ героя.

Примером удачного использования закадровой беседы с главным героем также является уже упомянутый выше французский фильм 2008 года «Мэрилин Монро. «Я боюсь...». Между этими работами, действительно, можно провести аналогии, главная из которых заключается в том, что в фильме, снятом после смерти главного героя, используется прижизненное интервью. Однако стоит отметить, что в последнем случае это не совсем интервью в привычном для нас значении — это запись откровений самой Мэрилин, сделанной для её психоаналитика. Данный факт создаёт ещё больший эффект близости героя. Особенность этого фильма также заключается в том, что снята она по книге, но при этом является биографической.

Образ актрисы создаётся в этом фильме множеством средств и приёмов, сюда входят интервью, хроника, фото, реконструкция, фильмы, в которых снималась Мэрилин. Но важно здесь также и то, что раскрываются разные стороны героини, показываются творческие аспекты, биографические, личные, в том числе и психологические. Существуют различные мнения по поводу этичности данного подхода, однако несомненно

36

« » : http://www.peoples.ru/art/cinema/director/roman_liberov/.

то, что это способ максимального освещения человека искусства, со смещением в данном случае на личную жизнь.

К числу классических по своей структуре современных портретных очерков можно отнести фильм «Продавец Лимонов» Максима Якубсона. Главный герой этого фильма - поэт Роальд Мандельштам. Образ его личности и творчества раскрывается не прямолинейно, без закадровых биографических справок и анализа произведений. Он рассматривается во взаимодействии с художниками «Арефьевского круга». Представители этого творческого объединения, а также другие люди, знавшие его при жизни, делятся своими воспоминаниями, смешными и грустными историями, показывают, сохранившиеся работы. В данном случае интервью становится не методом, а художественным приёмом. Стихи, которые читаются в кадре и за кадром также ценны не столько сами по себе, сколько в контексте рассказываемых историй. Это же относится и к рисункам, на которых изображён Роальд. На них мы видим не просто фиксацию его внешнего облика, а то, как воспринимали его друзья, сотворцы. А один из рисунков и вовсе является драматургическим стержнем – вокруг него завязан весь сюжет данного фильма. В одной из петербургских квартир под слоем обоев была найдена фреска. Как оказалось, в этой квартире раньше и жил Роальд Мандельштам, и изображение сохранилось ещё с тех времён. И помимо того, что к этой фреске воспоминаниями и предположениями возвращаются на протяжении всего фильма, она несёт и метафорический смысл – её бережно по частичкам восстанавливают так же, как и образ жившего в этих стенах поэта.

Из средств художественной выразительности в этом фильме стоит особо выделить цвет. Основная часть фильма выполнена в тёплых тонах, цвета мягкие, ненавязчивые и это подчёркивает трепет воспоминаний о поэте. Присутствует в фильме и трагический кадр – серое холодное небо, чёрные вороны, усиливает эффект ещё одно средство – тревожная музыка.

Примером абсолютного синтеза творчества и биографии героя является фильм «Фрида на фоне Фриды». Вся жизнь Фриды Кало, вся её боль и радость изображена на полотнах. Наталья Назарова не упустила этот важный факт и аккуратно вплела работы Фриды в фильм о ней. Одна картина сменяет другую при помощи монтажа через мягкие переходы и маски, силуэты оживают и выбегают на реальные мексиканские улочки, снятые уже в наше время. Мексика была неотъемлемой частью художницы, поэтому и фильм наполнен традиционной музыкой и яркими красками, характерными для этой страны.

Особый художественный приём, найденный режиссёром, - вымышленный диалог Фриды с автором. Инна Чурикова, озвучивающая художницу, за кадром читает её биографию в позитивном ключе и от первого лица. Периодически с ней вступает в спор автор, рассказывая о печальных фактах, которые пыталась скрыть жизнерадостная Фрида. Таким способом во всей полноте раскрывается характер художницы и её судьба. Будучи крайне больным человеком, перенося одно предательство за другим, она оставалась женщиной-праздником, всегда лучезарной и весёлой. И только в живописи и тайных дневниках могла позволить себе излить душу.

Из стандартных средств художественной выразительности и приёмов можно назвать использование фотографий, интервью, современные съёмки мест жизни. Хроника в рамках мемориального портрета может быть использована в качестве одного из множества способов визуализации героя, а может стать его основой, как в фильме «The Doors: When you are strange» Тома Ди Чилло. Данный фильм является примером скрупулёзного и бережного создания образа человека искусства в документалистике. Здесь мы не видим автора, его почерк и манеру, в фильме есть только герой, его окружение и творчество. Такого эффекта Том Ди Чилло добился с помощью абсолютно минималистичной техники. В фильме используются исключительно архивные съёмки в качестве видеоряда и песни группы в

качестве музыкального сопровождения. Из авторских средств художественной выразительности остаётся только закадровый голос и монтаж. Текст читает Джони Депп, и стоит отметить, что делает он это в рамках концепции минимального вмешательства. А монтаж собирает все кусочки в единый образ, выстраивает общую картину жизни и творчества Джима Моррисона то его глазами, то глазами его музыкантов, то – зрителей. Также используется ассоциативный монтаж для метафоризации ключевых моментов жизни: так смерть Джима сопровождается кадрами потухшей свечи и заката. Именно с этого и начинается фильм, а после монтаж имитирует режим обратной перемотки, зритель возвращается в начало творческого пути группы, и далее повествование ведётся в хронологическом порядке. Так при помощи минимального набора грамотно применённых художественных средств и приёмов режиссёр создаёт образ творца.

Мемориальные портреты классического образца также нашли своё место в современной документалистике. В качестве примера можно привести фильм «Георгий Товстоногов. Отражения». Георгий Александрович Товстоногов стал культовой фигурой ещё при жизни, что не всегда характерно для людей искусства, но свойственно для служителей Мельпомены, поскольку театр не терпит отлагательств, он существует здесь и сейчас. Поэтому больше подчёркивает масштаб личности режиссёра не столько то, что на его спектакли невозможно было достать билеты, актёры со всей страны мечтали попасть в его труппу, а за рубежом его постановки производили фурор, сколько то, что спустя семнадцать лет после его смерти о нём помнят не только его близкие и узкие театральные круги – он по-прежнему любим и почитаем зрителем.

Документальный фильм «Георгий Товстоногов. Отражения» был снят для телеканала «Культура» к 100-летию со дня рождения режиссёра. Он включает в себя рассказ об основных личных и творческих этапах режиссёра через диегетических нарраторов - его коллег, друзей и родственников. Так в

фильме мы можем увидеть референта и секретаря мастера Ирину Шимбаревич, актеров Сергея Юрского, Олега Басилашвили, Владимира Татосова, главного художника БДТ Эдуарда Кочергина, сына Г.А. Товстоногова, режиссера Вадима Милкова, драматурга Леонида Зорина, музыкантов Юрия Темирканова и Владимира Спивакова. Фильм в большей степени построен на чередовании «говорящих голов» - полифонической наррации, что по своей сути является простейшей стратегией, если речь идёт о мемориальном портрете. Не смотря на большое количество точек зрения, в фильме представлена только положительная характеристика Товстоногова, компрометирующие факты избегаются. Хоть в фильме и используется хроника, она в подавляющем большинстве случаев имеет исключительно иллюстративный характер и новую информацию не несёт. Конечно, можно обвинить режиссёра в чисто формальном подходе к созданию фильма, однако основную задачу эта стратегия выполняет – история рассказана подробно и последовательно, биография передана весьма полно, а образ режиссёра получился объёмным и читаемым.

Что касается композиционно-сюжетного решения, здесь также не замечено особых изысков, претендующих на авторское нововведение, но отдельные приёмы всё же есть. Так несмотря на то, что история рассказывается линейно, можно заметить своеобразную закольцованность образов – видеоряд с современным ночным Петербургом, с которого начинается фильм, вновь появляется в финале и вкупе со словами Владимира Спивакова символизирует жизнь режиссёра и после смерти через его творчество и влияние на ныне живущих. В целом линейность повествования не нарушается, рассказчики подхватывают и дополняют друг друга, рассказывая о том или ином эпизоде в жизни мастера. Синхроны иллюстрируются фотографиями и видеозаписями репетиций и спектаклей, периодически разбавляются хроникой с музыкальным сопровождением, что упрощает восприятие большого объёма вербальной информации. Интересным композиционным приёмом можно назвать использования

мемуаров Эдуарда Кочергина «Медный Гога». Отрывки из книги читаются за кадром актёром, а в кадре в это время сам Кочергин прогуливается у памятника Г.А. Товстоногову, таким образом, этот эпизод оформлен в виде обращения художника БДТ к уже ушедшему коллеге и товарищу.

Композиция кадров классическая, художественный свет не используется. Съёмка Петербурга в движении в начале и финале привносит некоторую динамику, капли дождя и блики фонарей создают атмосферу лёгкой меланхолии. Несколько раз в повествование включается фото-коллаж, иллюстрирующий определённый этап жизни Товстоногова. В эпизоде, рассказывающем о запрещённом спектакле «Римская комедия» рефреном повторяется кадр шкафа, в котором хранилась уникальная плёнка, фотографии чередуются с негативами этой же плёнки. Используется ряд художественных образов, созданных при помощи хроникальных кадров: пустой зал, «взгляд» камеры из-за кулис, Товстоногов выходит из зала. Также в фильме используются афиши и программки в качестве иллюстративного материала.

Фильм «Георгий Товстоногов. Отражения» трудно отнести к произведениям документального киноискусства, но он в достаточной мере знакомит зрителя с жизнью и творчеством великого режиссёра, а это уже само по себе ценно. К числу важнейших функций документального кино относится и популяризация выдающихся деятелей различных сфер, их вклада и наследия. С этой задачей фильм, безусловно, справился. Кроме того, далеко не каждый из нас имеет возможность побеседовать с интересными людьми, свидетелями тех или иных событий, а иногда только от них и можно получить ценную информацию. Поэтому формат «говорящих голов» не так уж плох, и подобные фильмы не теряют актуальности на протяжении последних десятилетий, став классической формой презентации личности.

Также современный портретный очерк сохранил и традицию создания фильма на основе дневниковых записей и личной переписки героя. Этот вид

синтеза кинематографа и литературного эпистолярного жанра позволяет режиссёру проникнуть в сферу мысли и мировоззрения ушедшей из жизни личности, а не ограничиваться известными фактами биографии и воспоминаниями очевидцев. В фильме Андрея Судиловского «Марина Цветаева. Последний дневник» повествование построено на закадровом чтении дневников поэтессы и дополняется лишь её письмами и стихотворениями. Таким образом достигается эффект личной исповеди героя и минимальной авторской трактовки его биографии. Однако чаще чтение дневников является лишь одним из множества способов повествования в рамках одного фильма, как в упоминавшемся выше «Фрида на фоне Фриды» или в «Слишком молодой, чтобы умереть: Хит Леджер» Дага Фрейера. Последний отличается от прочих подачей записей – они зачитываются не диктором за кадром, а отцом погибшего актёра.

Принципиально меняется подход к съёмочному процессу при создании образа современника, а не уже ушедшего из жизни творца. В качестве примера можно привести фильм о другом режиссёре «Милош Форман: Что тебя не убивает...» Милослава Шмидмайера. В нём тоже используются фотографии и архивные записи, но они скорее дополняют видеоряд. О своей жизни и творчестве Милош рассказывает в кадре, путешествуя по местам своего детства, встречаясь с друзьями, играя с детьми. Фильм охватывает большую часть его жизни: что-то с помощью рассказа самого Формана и его близких, что-то снимается в реальном времени. Таким образом создаётся всесторонний образ творца: Милош-режиссёр, Милош-муж, Милош-отец, друг, сосед. Этот эффект достигается и благодаря «привычной камере» – спустя какое-то время режиссёр привыкает к тому, что его везде сопровождают, и ведёт себя естественно.

Режиссёр документального фильма имеет доступ к оригиналу, и у него нет необходимости создавать копию. Он просто фиксирует многогранность этого творца, а наполнение фильма дополнительными средствами и

приёмами было бы здесь чрезмерным. Единственный эпизод, который Милослав Шмидмайер наполняет метафорическим смыслом – начальный. Он изображает Милоша дирижёром собственной жизни при помощи динамичного монтажа из кадров его биографии.

Новый виток развития в современной документалистике получили фильмы-туры и концерты. Новая видео и аудио техника дала возможность создать эффект присутствия на шоу, во всех красках показать действие, происходящее на сцене, предать живое звучание. В 2011 году при содействии компании «Sony» был выпущен фильм «Scorpions - Get Your Sting & Blackout» в формате 3D. Таким образом современные технологии поспособствовали достижению ранее недостижимому уровню реалистичности документального кино. Основная задача фильмов-концертов – фиксация живого выступления артиста, как цельного творческого продукта, для потомков и современников, не имеющих возможность увидеть это лично. Однако некоторым режиссёрам удаётся в рамках этого формата создать яркий портретный образ героя. Эту характеристику можно применить к фильму Шона Эванса «Роджер Уотерс: The Wall» 2014 года. Наряду с качественными съёмками знаменитого шоу, показаны беседы с Роджерсом, из которых становится ясной первопричина пацифизма героя: он потерял на II и I Мировых войнах отца и деда соответственно. Герой путешествует по местам сражений, зачитывает письма своего отца, отвечает на вопросы зрителей, разъясняет свою жизненную позицию – всё это сплетается с записью концерта и образует синтез личности героя и его творчества. Особый интерес для документалистов представляют именно концерты-шоу – за счёт разнообразия видеоряда такой материал даёт большой простор для творчества. Фильм «Бьорк: Biophilia Live», основанный на одноимённой концертной программе исландской певицы, старательно фиксирует всё происходящее на сцене: эмоциональное пение Бьорк и хора, мультимедийное шоу, игру на обычных и созданных специально для программы инструментах, устройство последних. Периодически, не прерывая звуковой

ряд концерта, на экране с переходом через многослойную композицию появляются кадры всевозможных природных явлений. В основу этой концертной программы была положена концепция единства природы и музыки, которую разрабатывала сама исполнительница. Другой документальный фильм «Когда Бьорк встретила Аттенборо» Луизы Хупер рассказывает именно о подготовке к концерту и поисках Бьорк. Несмотря на то, что в фильме упоминаются лишь некоторые факты из жизни героини, на глазах у зрителей формируется чёткий образ посредством передачи её мировосприятия. На основе подобных примеров можно сделать вывод о том, что *биография не является основополагающим фактором при создании образа человека искусства – порой больше рассказать о герое могут его произведения, творческие поиски и мировоззрение.* К этому утверждению мы ещё вернёмся при описании личного опыта автора диссертации.

Фильм «Когда Бьорк встретила Аттенборо» не только проецирует образ героини, но и выполняет просветительскую функцию – зрителя знакомят с кемантикой, обосновывают пение в животном мире, проводят параллели между структурой музыки и кристаллической породой. Кроме того, сопроводительным продуктом фильма является интуитивно понятное мобильное приложение, дающее возможность создания собственных музыкальных произведений людям без соответствующего образования, что является уникальным примером симбиоза документалистики и современных технологий. Максимальной интеграцией новых возможностей и аудиовизуального искусства на данный момент, пожалуй, можно считать веб-документалистику. В качестве примера проявления портретного очерка в этом формате можно привести проект «Я рисовал то, чего мне не хватало»³⁷, посвящённый мультипликатору Чаку Джонсу. При помощи скроллинга посетитель сайта передвигается по пространству проекта, оживляя таким образом статичную картинку. Получившийся мультфильм можно остановить в любой момент, просто отпустив колёсико мышки. Кликнув на отметки «+»,

37 «

<http://www.ahuckjones.com/>.

которые находятся на каждом встречающемся мультипликационном персонаже посетитель открывает меню, в котором можно прочитать историю создания персонажа, посмотреть рисунки и мультфильмы с его участием. Параллельно встречаются некоторые моменты жизни Чака Джонса, перечисляются люди, работавшие с ним. Данный проект условно можно назвать фильмом-портретом, если воспринимать данные работы как документалистику. И примечательно в этом проекте то, что формат интерактивного мультфильма с элементами хроники в данном случае можно назвать художественным приёмом, наиболее полно раскрывающим образ известного мультипликатора.

Ранее, оперируя понятием «образ», мы обращались к облику героя, набору его личностных качеств, однако некоторые режиссёры в своих фильмах исследуют творческие амплуа героя, в том числе потому, что часто происходит сращивание этих единиц. В качестве примера можно привести фильм Френсиса Уотли «Дэвид Боуи: Пять лет», в котором описываются ключевые периоды жизни певца и основные его сценические образы: инопланетянин Зигги Стардаст, Изможденный Белый Герцог и Натан Адлер. Данная работа отличается от таких фильмов, как, например, «Бип остается в Ленинграде» и «Леонид Енгибаров, знакомьтесь», рассмотренных выше, тем, что в последних проведена чёткая грань между артистами и их сценическими образами. В фильме приводится интервью с Дэвидом Боуи, в котором он говорит: «Я люблю собирать, я коллекционер. Я собираю разные образы. <... > Я именно тот человек, которым меня все считают». Артист не разграничивал собственное «я» и выбранного на определённый промежуток времени персонажа, поэтому анализ его личности вне сценического образа не представляется возможным, что повлияло на форму фильма – он представляет собой коллективный портрет персонажей, созданных героем, и их влияние на его творчество. Другим исключительным случаем является создание фильма о герое, скрывающем свою личность – такая работа предполагает не столько создание творческого и психоэмоционального

образа, сколько сам факт фиксации на плёнке персонажа. В фильме «Выход через сувенирную лавку» Тьерри Гетта пытается рассекретить уличного художника Бэнкси и взять у него интервью. В результате он разыскивает своего героя, но события принимают неожиданный поворот, вот что говорит об этом в фильме сам Бэнкси: «Фильм о том, что случилось, когда один парень хотел снять фильм обо мне, но он оказался гораздо более интересной личностью, так что в итоге фильм получился о нём». Здесь мы сталкиваемся с темой отражения автора в произведении, в частности в документальном портретном очерке. В данном случае произошло смещение фокуса – автор стал героем своего фильма вопреки изначальному замыслу, однако обычно присутствие автора в фильме имеет более опосредованный характер. Автор может присутствовать в кадре, как это было в описанном в предыдущей главе фильме «Которого любили все» либо вести повествование, включающее личную оценку, за кадром, как в «Московской элегии», но даже при обезличенной на первый взгляд подаче материала в фильме всегда присутствует творческое начало режиссёра через его художественный почерк, точку зрения на героя. В контексте рассмотрения портретного жанра в живописи мы уже обращались к исследованиям М.И. Андрониковой, уместно упоминание сделанных ею выводов на тему отражения автора в произведении будет и в данном случае: «Как часто драматург, лишь свой портрет любя, героев драм своих рисует сам с себя», - шутливо заметил по этому поводу Буало. Но ведь подобное имел в виду великий Леонардо да Винчи, когда говорил: «...общий порок живописцев, что им нравится, что и что они делают вещи, похожие на себя. <...> Каждая часть хорошая или жалкая, какая есть в тебе, обнаружится отчасти и в твоих фигурах» и Микеланджело замечал подобное же: «...всякий художник хорошо рисует себя самого и изображает в своем произведении более самого себя, нежели воспроизводимый предмет». Эти размышления великих прошлого позволяют нам считать, что каждый образ героя, связанный с определенным прототипом, каждый портрет содержит в себе и образ автора, или, иначе

говоря, автопортретное начало, которое присуще всякому творческому процессу, будь то процесс творчества живописца, писателя или кинематографиста».³⁸

Таким образом мы видим, что портретный жанр прошёл долгий путь и в своём экранном воплощении нашёл новые художественные и технические средства выразительности, при этом сохранив основополагающие принципы.

Выводы по главе

Проанализировав отечественные и зарубежные документальные фильмы о людях искусства с момента зарождения кинематографа до наших дней, можно сделать выводы о существовании определённых закономерностей создания экранного образа творческой личности, комплекса методов и приёмов, используемых в зависимости от формы повествования. Так биографические портреты как правило представляют собой совокупность творческих работ героя, интервью, хроники и закадрового текста. При жизнеописании героя акцент может быть сделан на романтических отношениях, сложных жизненных обстоятельствах в том числе войне, восприятии героя зрителем (читателем, слушателем и т.д.), тоске по Родине, взаимоотношениях с семьёй. В мемориальных фильмах часто используются субъективная камера, метафоры, реконструкция событий, полифоническая наррация, чтение дневников и писем героя, а также кольцевая композиция, акцентирующая внимание на факте смерти героя с целью дополнительной драматизации. Картины, снятые при жизни героя, как правило включают его монолог либо интервью, иногда они принимают форму фильма-эксперимента. Фильм-исповедь может включать в себя элементы характерные для биографического фильма (закадровый текст, хроника), фильм-наблюдение в том числе фильм-концерт как правило прост по своей

38

структуре и не содержит дополнительных приёмов. Стоит отметить, что метод привычной камеры, используемый в фильмах-наблюдениях способствует раскрепощению героя и раскрытию его личностных качеств.

Классическим можно назвать использование в фильмах о людях искусства разного рода метафор. Среди них можно отметить многослойную композицию (портрет поэта на фоне уходящего поезда в фильме «Сергей Есенин»), визуализацию истории через неодушевлённые предметы (сменяющие друг друга букеты в «Любовь Орлова»), смысловую метафору (фреска в «Продавец Лимонов»).

Исследование показало, что отличительной чертой документальных фильмов о людях искусства от прочих портретных очерков является проецирование образа героя на экран сквозь призму его творчества. В зависимости от вида деятельности героя авторами фильма избираются специфические методы и приёмы. Так для статичных видов искусства (скульптура, живопись) характерны динамичные виды съёмки: панорамирование, параллакс, наезды и отъезды камеры. В фильмах об артистах включаются их эстрадные номера, эпизоды фильмов и спектаклей, репетиции. Стоит отметить распространённость метафорического использования приведённых выше эпизодов для подкрепления мировоззрения героя или определённого этапа в его биографии. С этой же целью в портретные очерки о поэтах включается контекстуальное использование стихов их авторства, о режиссёрах – сцен из их фильмов и спектаклей. Ещё одной особенностью документальных фильмов об актёрах и артистах эстрады является то, что в них возможно как акцентирование на реальном либо сценическом образе героя, так и их совокупность и корреляция.

Поскольку создание документального фильма тоже является творческим процессом, не существует единого алгоритма воплощения образа человека искусства в портретном очерке, и режиссёрами часто применяются авторские методы и приёмы. Так, например, режиссёр Роман Либеров основывает

визуальный ряд своих фильмов о людях искусства на анимации. В фильме «Фрида на фоне Фриды» Наталья Назарова излагает биографию и мировосприятие художницы через вымышленный диалог с героиней. Также к авторским приёмам можно отнести такие виды художественной реконструкции, как подачу событий глазами героя через субъективную камеру, воспроизведение атмосферы и обстановки описываемых событий (без участия актёров), воссоздание звукового ряда беседы с героем состоявшейся по её записям или скомпонованной из других источников.

Также развитию портретного очерка о людях искусства способствуют современные технологии. С каждым годом улучшается качество видео и аудиозаписи, аппаратура становится функциональнее и мобильнее, что не только облегчает съёмочный процесс, но и открывает новые возможности передачи образа героя. Более того современные технологии стали предпосылкой к возникновению таких новых форм аудиовизуальных произведений, как документальный 3D фильм и web-documentary.

Глава III. Собственный опыт создания документального фильма

3.1 Подготовительный период. Выбор героя и концепции

Исследование теоретического и эмпирического материала показало, что отличительной особенностью портретных очерков о людях искусства является создание образа героя сквозь призму его произведений и мировоззрения, поэтому было решено отказаться от формата жизнеописания и снять фильм-исповедь, основанный на монологе героя. Следующим этапом был поиск героя. Из всего многообразия представителей творческих профессий было решено остановиться на режиссёре, исходя из желания пойти по пути наибольшего сопротивления и выбрать наименее отражённую в портретных очерках тему (исходя из анализа эмпирического материала был сделан вывод, что чаще героями подобных фильмов становятся артисты, художники и музыканты). Майкл Рабигер давал начинающим документалистам следующий совет: «Выбирайте героев, имеющих проблемы, мечты, нравственные установки, сходные с Вашими, но существующих в ином жизненном пространстве. Это поможет Вам обрести свежий взгляд на проблему, открыть нечто новое».³⁹ Поскольку в сферу личных интересов автора диссертации входят темы отражения реальности в искусстве и практической пользы для общества результатов творческой деятельности, выбор пал на режиссёра документального театра Михаила Патласова. Кроме того, данный вид сценического действия мало знаком широкой публике и нуждается в популяризации. Информационным поводом для съёмки фильма стала премьера спектакля «Неприкасаемые» о жизни бездомных. Вот, что рассказал М. Патласов о постановке в интервью журналу «Благо-Твори» ещё на этапе её подготовки: «Спектакль с участием

39 « » .
RoyalLib.com.
http://royallib.com/read/rabiger_maykl/regissura_dokumentalnogo_kino_i_postprodakshn.html.

бездомных людей станет театром наипрямого действия. Мне интересно работать с документальными героями, в данном случае бездомными, я поставил задачу вывести их в качестве артистов на сцену. Мне кажется, бездомные мастерски владеют ремеслом. Понятно, что они не могут сыграть других героев, но себя они могут сыграть намного лучше профессиональных актеров. Рассказывая свою личную жизненную историю, бездомный воздействует куда сильнее писателя, создающего литературный текст на эту тему. Театр, которого я добиваюсь, — это прямая энергия артиста и зала. Максимально убирается все лишнее, что мешает этому воздействию. Наравне с бездомными в спектакле будут участвовать и актеры профессиональные».⁴⁰

Нами было принято решение провести съёмку репетиций и премьеры спектакля и включить её в фильм, однако не отклоняться от изначальной концепции и сфокусироваться на личности героя, его мировосприятии в целом и взгляде на проблему бездомности в частности. Поэтому за основу фильма была взята беседа с героем, а спектакль стал способом визуализации мировоззрения режиссёра.

3.2 Документальный театр. Краткая история и сущность явления

Документальный театр или вербатим (от латинского «*verbatim*» - дословно) – вид театрального искусства XX – XXI веков, основанный на историях, диалогах и монологах реальных людей. Прото-формы документального театра можно заметить ещё в 1920-х годах в некоторых экспериментах Э. Пискатора, В.Э. Мейерхольда, московского объединения «Синяя блуза». Основоположником данного направления считается британский театр «Royal Court». Первыми русскими вербатимами стали теле-спектакль Г. Зубкова и А. Красильникова «Почему убили Улофа Пальме?» (1987) и постановка кемеровского театра «Ложа» «Угольный бассейн» (1991). В России жанр продолжает активно развиваться, но пока что не так популярен и известен широкой публике, как в Европе.

40 « - <http://xn----7sbcgd6aq0acut.xn--p1ai/?p=559>.

Воплощение героя на сцене документального театра возможно двумя, часто сочетающимися способами: через актёра и непосредственно самим прототипом. Освещаемые темы, как правило носят проблемный, часто табуированный, характер. Данная форма сценического творчества возникла на стыке свойственной документальному кинематографу фиксации реальности и театральной близости произведения и зрителя, что способствует более глубинному погружению в материал.

Нам показалось интересным отразить на экране не только образ героя, но и сущность вербатима в его понимании, создав таким образом в рамках фильма своеобразный документальный «зеркальный корридор».

3.3 Краткая биографическая справка о герое

Патласов Михаил Григорьевич родился 24 января 1980 года в деревне Березовка Пермской области. По первому образованию юрист. Два года отучился в Пермском институте искусства и культуры на факультете «Режиссура театрализованных представлений», затем поступил во ВГИК на курс И.Н.Ясуловича. В 2005 году поступил на режиссёрский факультет СПбГУКиТ в мастерскую И.А. Хамраева.

После окончания университета снимает несколько независимых художественных фильмов, в том числе «Деревня Байкино» (2010 г.). В 2012 году на сцене театра-фестиваля «Балтийский дом» ставит свой первый документальный спектакль «Антитела» о гибели антифашиста Тимура Качаравы на основе бесед с матерями убитого и убийцы. Спектакль получил положительные отзывы критиков и был удостоен Высшей театральной премии Санкт-Петербурга "Золотой Софит" и Национальной театральной премии "Золотая маска".

Так же на счету режиссёра такие постановки, как «No Name», «Аллегро», «Перепрошивка», «Шум» и премьера 2016 года «Неприкасаемые».

3.3 Съёмочный период. Методы, приёмы, технические средства

«Каждый автор работает над исследованием темы по-своему, но есть и общие правила. Вы увидите, что исследования зависят не только от направления Ваших действий, но и от характера материала - "материал определяет метод"». ⁴¹ Опираясь на данный принцип М. Рабигера, мы пытались найти форму, соответствующую содержанию, а именно отражающую личность, являющуюся посредником между проблемами современного мира и искусством. Как показало исследование эмпирического материала, наиболее объёмные образы людей искусства возникают на стыке их размышлений и творчества. Было решено разделить съёмочный процесс на два этапа: первый – репетиции и спектакль, второй – беседа. Сцены, относящиеся к первому этапу, были сняты методом наблюдения. Частое присутствие на репетициях позволило достичь эффекта привычной камеры: ни Михаил, ни работающие с ним люди в скором времени уже не обращали внимания на факт съёмки, также этому поспособствовала их вовлечённость в творческий процесс. В центре репетиционной точки был установлен аудио-рекордер, что позволило снимать происходящее с разных ракурсов и планов, при этом не теряя качество звука. На этом этапе удалось запечатлеть героя в творческом процессе, общении с актёрами и участвующими в спектакле бездомными, а также процесс поиска и рождения спектакля. Съёмки премьеры спектакля сопровождалась непредвиденными сложностями: сценическое пространство и зрительный зал были завешаны полупрозрачным полотном, на котором проецировалось мультимедийное сопровождение постановки, поэтому снимать со стороны не представлялось возможным, установить камеру на штативе в зале тоже не удалось по причине полного аншлага. Единственным способом запечатлеть происходящее на сцене

41 « » .
RoyalLib.com.
http://royallib.com/read/rabiger_maykl/regissura_dokumentalnogo_kino_i_postprodakshn.html.

оказалась съёмка с рук через небольшие отверстия на стыке полотен. Также во время представления удалось заснять волнение режиссёра, что раскрывает до этого эмоционально сдержанного героя с новой стороны.

Второй этап проходил в форме беседы в спокойной обстановке, Михаил рассказал о своём понимании роли искусства в жизни общества, о грани между документальностью и вымыслом, о поиске тем и героев. После ему было показано предварительно смонтированное видео с репетиций и спектакля, проецируемое на экран. Этот эпизод позволил помимо метода интервьюирования использовать метод скрытой камеры: основная камера в этот момент была выключена, но работала другая, спрятанная у экрана, фиксируя эмоции и оценки героя во время просмотра. Подобное использование приёма мы видели в фильме В. Лисаковича «Катюша». Также на этом этапе был снят эпизод проекции специально подготовленных хроникальных кадров на самого героя, метафорическое использование которого будет разъяснено в следующем параграфе. Аудиозапись велась через петличный микрофон, подключённый к рекордеру, съёмка - со штатива и стабилизатора камеры, позволившего снять героя в движении и выполнить параллакс при обороте, обоснование которого так же будет приведено в следующем параграфе.

3.4 Монтажно-тонировочный период. Формирование образа

Заключительный период создания документального фильма предполагает кропотливую работу по осмыслению и сортировке исходников. Документальный материал непредсказуем, результат не может полностью соответствовать первоначальному замыслу, поэтому в начале монтажно-тонировочного периода необходимо скорректировать концепцию, написать сценарий. Так нами было изменено изначальное название «Михаил Патласов. Проецируя реальность» на краткое «Портал» - именно так обозначил свою роль в искусстве наш герой. Автору нужно не только сконструировать

стройный нарратив, но и создать цельную светотеневую и темпо-ритмальную композицию.

Поскольку наш фильм был задуман, как мировоззренческий портрет героя, за основу была взята аудиозапись беседы, и первым шагом стало построение логически связного монолога на её основе, а после на звуковую дорожку уже наслаивалось видео. На данном этапе возникает ряд технических задач: создание объёмного чистого звука, цветовая коррекция, стабилизация изображения и непосредственно монтаж – переходы должны быть логичными, изображение соответствовать тексту. Поскольку наш фильм состоит из трёх разных эпизодов, возникла необходимость поиска концепции, способной их объединить. Ещё на подготовительном этапе было решено создать общее пространство внутри фильма при помощи экрана, на котором во время интервью проецируется ранее отснятый материал. Так беседа с героем, репетиции и премьерный спектакль соединяются между собой. Именно для перехода от слов героя к экрану понадобился ранее упоминавшийся приём параллакс при обороте. Стоит отметить, что нехватка операторского опыта сказалась на выполнении этого сложного приёма, и именно монтаж позволил несколько улучшить результат. Переход между эпизодами выполнен через растворение с укрупнением, что делает его малозаметным и естественным. Этот же эффект использован в финальной сцене – герой стоит на фоне экрана, на котором проецируется идущая толпа людей, постепенно фоновое изображение становится основным. Данный эпизод задумывался, как метафора отражающей реальность сущности режиссёра документального театра. Однако основой образа героя всё же является его монолог, в котором раскрывается его отношение к искусству, видение современного мира и его проблем, творческая и личная самоидентификация.

Заключение

Образ человека искусства возникает в документалистике с первых лет её существования и сохраняет актуальность и востребованность до наших дней. Рассмотрение данной темы немислимо вне контекста общего развития культуры и эволюции портретного жанра. Исследуя процесс создания образа человека искусства в документальном кино, мы обнаружили, что многие средства и приёмы были позаимствованы не только у портретного очерка о героях другого типа, но и у других видов искусства. Также экранному портрету свойственны и такие характерные для живописи и литературы проблемы, как соответствие прототипа и образа, отражение автора в произведении. Ключевым же общим звеном портретирования в разных видах искусства, сверхзадачей жанра является осмысление человечеством своей сущности. Отражение образа человека в искусстве неразрывно связано с процессом самопознания, постижения себя через других. «Средствами самопознания являются просмотр кинофильмов, спектаклей, чтение художественной литературы. Известно, что писатели, особенно классики, — непревзойденные психологи, более того, они нередко поднимают такие вопросы, к решению которых научная психология только начинает подходить. Читая художественную литературу, обращая внимание на психологические портреты и характеристики героев, их поступки, отношения с другими людьми, вы невольно сравниваете себя с этими героями. Просмотрев фильм, спектакль, прочитав художественное произведение, стараетесь задать себе ряд вопросов: каковы поступки главных героев? Какие факторы сыграли ведущую роль в формировании характера главного героя? Что побудило человека стать именно таким? Мог ли он поступить иначе? Как бы я повел себя в данной ситуации? Что нужно сделать этому герою, с моей точки зрения, чтобы быть другим, измениться? И т.д. Хорошо известна истина, что чем больше начитан человек, тем более он эрудирован, в том

числе и в вопросах самопознания».⁴² Человек искусства является катализатором своей эпохи, через его творчество формируется картина современного ему мира, его особенности и проблематика, поэтому его образ часто формируется исходя из временного контекста. Основным же фоном для раскрытия такого типа героев является их творчество: произведения героя иллюстрируют его биографию, характеристику, либо личность героя раскрывается в зафиксированном камерой творческом процессе. На основе структурного и компаративного анализа эмпирического материала были вычленены методы, приёмы и средства выразительности, способствующие формированию экранного образа человека искусства в документальном портретном очерке. Это стало теоретической базой для создания собственного фильма. При этом в задачи входил осознанный выбор художественно-технического инструментария уместного для фиксации образа именно выбранного нами героя.

Поскольку кинематограф, в том числе и документальный, является динамично развивающимся видом искусства, считаем возможным предположить, что список методов и приёмов отражения образа человека искусства в портретном очерке будет расширяться. Этому способствуют как стремительно совершенствующиеся технологии, так и непрекращающиеся творческие поиски режиссёров-документалистов.

Библиографический список

42

.. — 2- , . . — . :

« » , 2004. — . 56.

1. Абрамов Н. Дзига Вертов. М., 1962
2. Абрамов Н. Человек в документальном фильме. Вопросы киноискусства. М., 1967
3. Аристарко Г. История теорий кино. М., 1998
4. Базен А. Что такое кино: сборник статей. М., 1972
5. Беляев. И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. М, 1998
6. Бэдли. Х. Техника документального кинофильма. М., 1972
7. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966
8. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М., 1974
9. Голдовская М.Е. Человек крупным планом. Записки теледокументалиста. М., 1981
10. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986
11. Дробашенко С.В. Феномен достоверности . М., 1972
12. Дробашенко С. В. О художественном образе в документальном фильме. М., 1962
13. Ильченко С.Н. Отечественное телевидение постсоветского периода. История, проблемы, перспективы. СПб., 2008
14. Лесин В. Киноочерк-портрет. М., 1971
15. Лесин В. Мысль и образ в документальном фильме. М., 1976
16. Лесин В.П. Киноочерк-портрет : (Обраб. стенограмма лекции). М., 1961
17. Лотман Ю. М. Об искусстве. Ю. М. Лотман. – СПб., 1996
18. Мартыненко Ю. Введение в теорию документального кино. М., 1973

19. Муратов С.А. Диалог: телевизионное общение в кадре и за кадром. М., 1976
20. Никифоров А.Г. Очерк в кино. М., 1962
21. Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб., 1999
22. Познин В.Ф. Основы монтажа изображения: Учеб. Пособие. СПб., 2000
23. Рабинер М. Монтаж. М., 2002
24. Рабинер М. Монтаж. М., 2002
25. Садуль. Ж. Всеобщая история кино. М., 1958
26. Саппак В. С. Телевидение и мы. В. С. Саппак. – М.: Аспект Пресс, 2007
27. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М., 1993
28. Теплиц. Е. История киноискусства 1928-1933. М., 1971
29. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении: М. 2005
30. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. М., 2009
31. Шуб Э. Крупным планом. Э Шуб. - М., 1959
32. Юренев Р. Краткая история Киноискусства. М., 1997

Список литературы

33. London: The Times. Archived from the original. 2008-01-04
34. Андроникова М.И. Об искусстве портрета. М: Искусство, 1980.
35. Андроникова М.И. От прототипа к образу. М: Наука. 1974.
36. Аплатов М.В. Искусство: живопись, скульптура, архитектура, графика. М.: Просвещение, 1987.

37. Басин Е. Я. К определению жанра портрета // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 20.
38. Большая Советская Энциклопедия. – 3-е изд. – Т.20: Плата-Проб. – М.: Сов. энцикл., 1975.
39. Бычков В.В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.:РОССПЭН. 2003
40. Волков-Ланнит Л.Ф. Искусство фотопортрета. М.: Искусство. 1974.
41. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. -М: «МАТЕРИК». 2005.
42. Домогацкий В. Н. Теоретические работы. Исследования, статьи. Письма художника. М.: Сов. художник, 1984.
43. Зингер Л. К определению портрета // Творчество. М., 1980. № 10.
44. Кракауэр З. «Природа Фильма. Реабилитация физической реальности». М.: Искусство. 1974.
45. Леон-Портилья М. Философия нагуа. М.: Постум. 2010.
46. Маралов В. Г. Основы самопознания и саморазвития : учеб. пос. для студ. сред. пед. учеб. зав.. — 2-е, стер. — М. : Издательский центр «Академия», 2004.
47. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. - М.: ВК, 2009.
48. Муратов С.А. Пристрастная камера. М: Ампект-пресс. 2004.
49. Муссиак Л. Рождение кино. «Аса— бетйа». 1926.
50. Познин В. Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. СПб. 2015.
51. Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». Электронная библиотека RoyalLib.com.

http://royallib.com/read/rabiger_maykl/regissura_dokumentalnogo_kino_i_postprodakshn.html.

Электронные ресурсы:

52. Web documentary about Chuck Jones. <http://www.chuckjones.com/>
53. Ежедневное интернет-издание о телевидении и медиа «ТелеВести.ру». <http://www.televesti.ru/tvanons/2288-razgovor-s-nebozhitelem-premera-na-telekanale.html>
54. Журнал «Благо-Твори». <http://xn----7sbcgd6aq0acut.xn--p1ai/?p=559>

Фильмография

1. «Алексей Стаханов», 1968, режиссёр М.Л. Левков.
2. «Анна: от 6 до 18», 1994, режиссёр Н.С. Михалков.
3. «Антон тут рядом», 2012, режиссёр Ю. Аркус.
4. «Архангельский мужик», 1986, режиссёр Е. Голдовская.
5. «Бип остается в Ленинграде», 1961, режиссёр В. Гулин.
6. «Братья», 2015, режиссёр А. Сенчукова.
7. «Будни простой хуторянки», 2015, режиссёр Е. Дорофеева.
8. «Бьорк: Biophilia Live», 2014, режиссёр Н. Фентон, П. Стрикленд.
9. «В зоне любви», 2015, режиссёр А. Морозов.
10. «В темноте», 2004, режиссёр С. Дворцовой.
11. «Ван Гог», 1948, режиссёр А. Рене.

12. «Взять и полюбить», 2013, режиссёр Т. Шахвердиев.
13. «Вороне где-то Бог», 1974, режиссёр В.Б. Виноградов.
14. «Выход через сувенирную лавку», 2010, режиссёр Т. Гетт.
15. «Галина Уланова», 1964, режиссёр М.Славинская.
16. «Где дремлют мамонт», 2015, режиссёр Е. Белова.
17. «Гении и Злодеи. Норберт Винер. Культура», 2015, режиссёр Л. Мёдов.
18. «Георгий Товстоногов. Отражения», 2015, режиссёр О. Высоцкая.
19. «Девятая высота», 1976, режиссёр М.С. Литвяков.
20. «ДМБ-91», 1991, режиссёр А.Ю. Ханютин.
21. «Дэвид Бекхэм: Путешествие в неизведанное», 2014, режиссёр Э. Мэндлер.
22. «Дэвид Боуи: Пять лет», 2013, режиссёр Ф. Уотли.
23. «Его Голгофа. Николай Вавилов», 2007, режиссёр А. Бедерова.
24. «Женские истории. О.В. Пушкина», 1997-1999, режиссёр ОРТ
25. «За десять минут до звонка», 1972, режиссёр Г. Халтурин.
26. «За счастьем», 2015, режиссёр Д. Сидоров.
27. «Заплыв», 2015, режиссёр К. Паустиан.
28. «Зовите меня Марианна», 2015, режиссёр К. Белавская.
29. «Извините, что живу», 2015, режиссёр А. Погребной.
30. «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», 2010, режиссёр Р. Либеров.
31. «Исповедь: хроника отчуждения», 1988, режиссёр Г.Ю. Гаврилов.

32. «История Джеймса Дина», 1957, режиссёр Р. Олтмена, Д.В. Джордж.
33. «Камчатка — лекарство от ненависти», 2015, режиссёр Ю. Миронова.
34. «Катюша», 1964, режиссёр В. Лисакович.
35. «Клеймо», 2011, режиссёр О. Арлаускас.
36. «Когда Бьорк встретила Аттенборо», 2013, режиссёр Л. Хупер.
37. «Колыбельная», 1934, режиссёр Дзига Вертов.
38. «Которого любили все», 1982, режиссёр Л. Осыка.
39. «Крым. Путь на Родину», 2015, режиссёр А.О. Кондрашов.
40. «Кузьмич и другие», 1969, режиссёр В. Виноградов.
41. «Ладно хорошо», 2015, режиссёр Ю. Курмангалина, А. Кулак, А. Корниенко.
42. «Легко ли быть молодым?», 1986, режиссёр Ю. Подниекс.
43. «Леонид Енгибаров, знакомьтесь», 1966, режиссёр В. Лисакович.
44. «Леха онлайн», 2015, режиссёр Е. Григорьев.
45. «Любовь Орлова», 1983, режиссёр Г. Александров.
46. «Марина Цветаева. Последний дневник», 2012, режиссёр А. Судиловский.
47. «Милош Форман: Что тебя не убивает», 2009, режиссёр М. Шмидмайер.
48. «Мир, который придумал Бор», 2005, режиссёр М. Николаева.
49. «Московская элегия», 1987, режиссёр А.Н. Сокуров.
50. «Мохаммед Али. Боевой дух», 2013, режиссёр Стивен Фрирз.

51. «Мэрилин Монро. Я боюсь» 2008, режиссёр П. Жеди.
52. «На краю», 2015, режиссёр А. Шишова.
53. «Нанук с севера», 1922, режиссёр Роберт Флаэрти.
54. «Написано Сергеем Довлатовым», 2012, Р. Либеров.
55. «Не смотри назад», 1967, режиссёр Д.А. Пеннебейкер.
56. «Негр Робинсон - депутат Моссовета», 1932, режиссёр Р. Кармен.
57. «Никита Изотов», 1968, режиссёр М.Л. Левков.
58. «Никола Тесла. Видение современного мира», 2012, режиссёр М. Краузе.
59. «Никола Тесла: Человек из будущего», 2004, режиссёр Ю. Панкосьянова.
60. «Нурулла Базетов», 1966, режиссёр В. Ротенберг.
61. «О колхознике Деде Морозе», 1956, режиссёр М.Л. Левков.
62. «Один час с Козинцевым», 1970, режиссёр А. Стефанович.
63. «Отчёт Анны Масоновой», 1934, режиссёр Р. Кармен.
64. «Очерк о стахановце Иване Гудове», 1934, режиссёр Р. Кармен.
65. «Песнь Цейлона», 1934, режиссёр Бэзил Райт, Джон Грирсон.
66. «Петербургская элегия», 1990, режиссёр А.Н. Сокуров.
67. «Посланники большой земли», 2015, режиссёр Т. Соболева.
68. «Прогулки с Бродским», 1994, режиссёры Е. Якович, А. Шишов.
69. «Продавец Лимонов», 2012, режиссёр М. Якубсон.
70. «Радость бытия», 1974, режиссёр Г. Франк.
71. «Разговор», 2015, режиссёр А. Новикова.

72. «Разновесие», 2012, режиссёр М. Пономарёва.
73. «Раиса Немчинская - артистка цирка», 1970, режиссёр М. Голдовская.
74. «Ребалда», 2015, режиссёр Е. Отрепьева.
75. «Робер. Счастливая жизнь», 1996, режиссёр А.Н. Сокуров.
76. «Роберт Фрост: Полюбовный спор с миром», 1963, режиссёр Ш. Кларк.
77. «Роджер Уотерс: The Wall», 2014, режиссёр Ш. Эванс.
78. «Свинарка Люськова», 1956, режиссёр М.Л. Левков.
79. «Свои не свои», 2014, режиссёр О. Арлаускас.
80. «Сенна», 2010, режиссёр А. Кападия.
81. «Сергей Есенин», 1965, режиссёр Б. Карпова, П. Русанова.
82. «След души», 1972, режиссёр Г. Франк.
83. «Слишком молодой, чтобы умереть: Хит Леджер», 2012, режиссёр Д. Фрейер.
84. «Старше на 10 минут», 1978, режиссёр Г. Франк.
85. «Таинство Пикассо», 1955, режиссёр Анри-Жорж Клузо.
86. «Тамара Чистякова», режиссёр 1976, М.С. Литвяков.
87. «Титан: История Микеланджело», 1950, режиссёр Р.Дж. Флаэрти, Р. Лифорд.
88. «Торвальдсен», 1949, режиссёр К.Т. Дрейер.
89. «Трамвай идет по городу», 1973, режиссёр Л. Станукинас.
90. «Три песни о Ленине», 1934, режиссёр Дзига Вертов.
91. «У последней черты», 2010, режиссёр Д. Кузьмин.

92. «Угольное лицо», 1935, режиссёр Бэзил Райт, Джон Грирсон.
93. «Узел. Беседы с Солженицыным», 1998, режиссёр А.Н. Сокуров.
94. «Фрида на фоне Фриды», 2005, режиссёр Н. Назарова.
95. «Холокост – клей для обоев?», 2013, режиссёр М. Шакиров.
96. «Человек власти Путин», 2015, режиссёр М. Ренз.
97. «Эдди Сакс в Индианаполисе», 1966, режиссёр Р. Ликок.
98. «Эдуард Асадов. Сражаюсь, верую, люблю», 1986, режиссёр Е. Лисконог.
99. «Я не люблю», 1988, режиссёр П. Солдатенков.

Приложения

Приложение 1

Медиаисследование

Длительность исследования: 10 дней.

Количество опрошенных: 92 человека.

Содержание анкеты:

1. Ваш возраст:

- a. до 25
- b. от 25 до 40
- c. от 40 до 55
- d. старше 55

2. Ваш пол:

- a. женский
- b. мужской

3. **Выберите наиболее удобный для Вас источник, через который можно ознакомиться с биографией и творчеством заинтересовавшей Вас личности:**

- a. Пресса (печатные издания)
- b. Книга (биография, мемуары)
- c. Документальный фильм
- d. Интернет

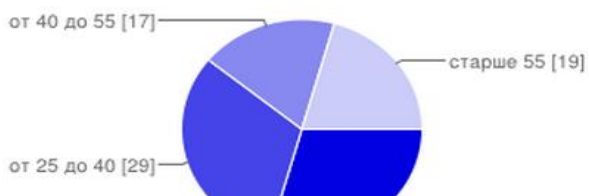
4. **Смотрите ли Вы документальные фильмы-портреты, биографии?**

- a. Да, часто
- b. Да, иногда
- c. Нет

Результаты показали, что наиболее удобным источником, через который можно ознакомиться с биографией и творчеством интересующего человека является интернет, что вполне очевидно в виду его доступности и оперативности. Далее идут документальный фильм и книга. И на третьем месте – пресса. Стоит отметить, что вариант «интернет» в большей степени выбирали представители категорий «до 25» и «от 25 до 40».

На вопрос «Смотрите ли Вы документальные фильмы-портреты, биографии?» большая часть респондентов (63%) выбрала ответ «Да, иногда», следующий по популярности ответ «Да, часто» (16%) и последний – «Нет» (15%). Ответ «Нет» чаще выбирали мужчины.

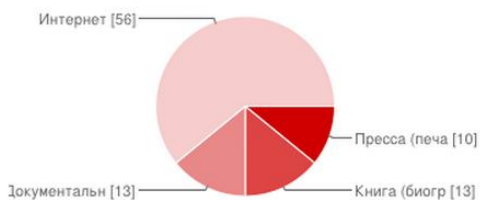
Ваш возраст:



до 25
от 25 до 40
от 40 до 55
старше 55

Рис. 1

Выберите наиболее удобный для Вас источник, через который заинтересовавшей Вас личности:



Пресса (печата)
Книга (биографическая)
Документальное кино
Интернет

женский
мужской

Рис. 2

Приложение 2

Сценарный план фильма

«Портал»

1. Герой поднимается по лестнице, заходит в помещение, садится за стол. В это время за кадром уже идёт его монолог.

2. Синхрон диалога с перебивками деталей интерьера.
3. Крупный план героя, через параллакс при обороте камера оказывается у него за спиной, в кадре экран с проецируемым видео с репетиции, через наезд и наплыв происходит состыковка кадров.
4. Видео с репетиций с закадровой речью героя. Периодически перебивается живым звуком с репетиции.
5. Синхрон диалога с перебивками деталей интерьера.
6. Крупный план героя, через параллакс при обороте камера оказывается у него за спиной, в кадре экран с проецируемым видео со спектакля, через наезд и наплыв происходит состыковка кадров.
7. Видео со спектакля с закадровой речью героя. Периодически перебивается сценами спектакля с живым звуком.
8. Толпа людей на улице. Постепенно изображение становится чёрно-белым. Через наплыв кадр монтируется с этим же видеорядом на экране, перед которым стоит герой (видео проецируется и на нём).
9. Титры.