

О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРА «КОЛЛЕКТИВНЫЙ ПОРТРЕТ»

В. Ф. Познин

Санкт-Петербургский государственный университет

Поступила в редакцию 30 марта 2018 г.

Аннотация: в статье исследуются особенности такого жанра экранной документалистики, как коллективный портрет. Предлагается выделять в нем два типа структурно-композиционного решения — дискретный и интерконнектный. Тематический же вектор коллективного портрета определяется общей атрибутивностью героев (один род занятий, одно место проживания, один возраст и т.п.). Художественная трактовка темы в значительной мере определяется созданием на экране образа исторического и социального времени.

Ключевые слова: художественно-публицистические жанры, драматургия фильма, коллективный портрет, документальный фильм, социальное время.

Abstract: the article examines the specific features of such genre of screen documentary as a collective portrait. The author offers the typology of the works of this genre, defining 2 types of structuring in the collective portrait — discrete and interconnect. The thematic vector of the work is determined by the overall attribution of the characters, such as their occupation, place of their residence, their age, etc. A significant role in the collective portrait plays the screen image of historical and social time.

Keywords: genre, dramaturgy of film, collective portrait, documentary film, social time.

Как это ни покажется на первый взгляд странным, жанр, который можно определить как «коллективный портрет», в очерковой литературе появился намного раньше индивидуального портретного очерка. Уже в первых путевых заметках можно встретить ярко очерченные образы различных персонажей, совокупность которых создает, по сути, коллективный портрет жителей определенной местности или определенной среды. Можно вспомнить и «физиологические очерки» XIX века, которые плотно населены реальными персонажами, являющимися представителями того или иного социального сегмента. Документальный экран повторил тот же путь, т.е. обратился вначале к созданию коллективного портрета, и лишь гораздо позже начал осваивать жанр индивидуального портретного очерка.

То, что в советском документальном кинематографе 1920—1930-х гг. крайне редко можно обнаружить индивидуальный портрет, по мнению исследователей, явилось следствием активно пропагандируемого в то время коллективизма. Основным героем документальных кинолент того времени была «монолитная нерасчлененная народная масса»: «Плоскость кадра заполнена людьми. Но это главным образом демонстрация или военный строй, митинг или собрание. Конкретный человек растворен в массе, а если и выделяется, то, как правило, поглощенный производственным процессом, являющийся его неразрывной частью <...>. Образ человека на документальном экране в те годы соотносился с общей

концепцией реальности. Человек был “встроен” в событийную динамику, характерную для хроники этого времени» [1].

Всё это так, но парадокс заключается в том, что и на Западе, где о коллективизме вспомнили разве что в период Великой депрессии, героем документальных лент того периода конкретный индивидуум становился крайне редко, за исключением разве что этнографических фильмов Р. Флаэрти. Но и Флаэрти в 1930-е гг. начинает снимать преимущественно документальные истории, героями которых становится группа людей. Что же касается европейских классиков документалистики (Й. Ивенс, Дж. Грирсон, В. Рутман и др.), то их работы, как правило, представляют собой обобщенный портрет той или иной среды, которую населяет множество разнообразных реальных персонажей.

Так что, вероятно, дело тут не только и не столько в идеологических установках (идею ведь можно пропагандировать и персонифицируя ее в образе конкретного человека), но и в специфике *экранной эстетики*. Как отмечал З. Кракауэр, эффект, производимый большой массой людей на экране, был осознан самыми первыми создателями фильмов: «Ведь нельзя же объяснить простым совпадением, что уже в самых первых фильмах Люмьера были сняты и выход рабочих из ворот фабрики, и толпа на перроне вокзала во время прибытия и отправления поезда» [2, 82].

Другая причина доминирования коллективного фильма-портрета в кинематографе немого периода и довоенного звукового кроется в *технических воз-*

возможностях киносъемки: запись речи тогда представляла собой крайне трудоемкий процесс. Можно предположить, каких усилий стоило Дзиге Вертову проведение синхронных съемок (запись звука проходила тогда еще оптическим способом) в «Трех песнях о Ленине» и «Колыбельной». Но Вертов сознательно шел на это, прекрасно понимая, что в документальном кино индивидуализация образа человека невозможна без мыслей и чувств героя, что можно передать лишь в звучащем слове, несущем не только информацию семантического характера, но и содержащем паралингвистические характеристики.

Неудивительно, что в 1960—80-е гг., после усовершенствования и упрощения технологии синхронной записи звука, жанр «фильм-портрет» прочно обосновывается в тематических планах наших студий документальных фильмов и в телевизионных объединениях «Экран», «Лентелефильм» и др. За три десятилетия там были созданы сотни картин о представителях всех слоев населения — передовиках производства, колхозниках, учителях, спортсменах, деятелях науки, культуры, искусства. Сегодня эти кадры — бесценные свидетельства эпохи.

Вместе с тем становится понятно, что большинство индивидуальных фильмов-портретов, которые приходилось снимать в жесткие плановые сроки, по сути своей статичны, поскольку образ героя в них чаще всего существует в *пространственных* координатах: герой занят делом; герой размышляет; герой в домашней обстановке; герой на прогулке и т.д. Исключением становились те фильмы, в которых драматургию определял *временной* фактор. Чаще всего это было *ретроспективное* время, т.е. фильм представлял собой насыщенную событиями историю (нарратацию) предшествующей жизни героя. Классикой документального кино такого вида стали фильмы «Катюша» (сценарист С. Смирнов, режиссер В. Лисакович, 1965) «9 дней и вся жизнь» (сценарист Б. Добродеев, режиссер Ю. Занин, 1979) и др.

Более редкий вариант нарративного повествования о жизни человека — история героя, оказавшегося в «пограничной ситуации»: он либо стоит перед выбором, способным изменить его жизнь, либо вовлечен в конфликтную ситуацию. Именно такая история исследовалась в вызвавшем широкий общественный резонанс фильме С. Зеликина «Шиннов и другие» (1967), повествующем о необычном водителе троллейбуса, уволенном руководством за творческий подход к профессии.

Но подобные драматичные (или комичные) ситуации в документальном кино были крайне редки, и талантливые режиссеры, желая избежать статичности и иллюстративности, начинают активно осваивать жанр «коллективный портрет», дающий гораздо больше возможностей и вариантов для драматургического и композиционного решения.

Следует подчеркнуть, что, в отличие от индивидуального портрета, коллективный портрет строится из серии портретных *зарисовок*, т.е. каждый из нескольких героев фильма или телепередачи вносит лишь свою определенную краску в создание обобщенного, *интегрированного* образа того или иного социума.

Такое экранное произведение может представлять собой вариант социологического исследования какой-либо социальной среды, определенной проблемы или явления. Именно так был сделан на Ленинградском телевидении покоривший зрителей своей простотой и искренностью фильм «Все мои сыновья» (реж. А. Стефанович, О. Гвасалия, 1967). За исключением нескольких натуральных планов вся лента (тогда снимали на широкую киноплёнку) представляет собой съемку в павильоне. Стоя на нейтральном фоне, молодые люди (в возрасте от 16 до 25 лет) отвечают в камеру на *одни и те же* 5—7 вопросов. Отобранный для фильма материал оказался живым, спонтанным и создавал при этом определенное впечатление об идеалах, ценностях и интересах поколения молодежи того времени.

Попутно заметим, что в наши дни по этой же модели был снят фильм «Нет проблем» (реж. Т. Решетникова, 2012), в котором 42 человека на черном фоне произносят монологи о проблеме, которая их волнует или когда-то волновала. Проблемы эти самого разного характера (коммуникативные, социальные, сексуальные, психологические, бытовые и т.д.), и в итоге фильм, лишенный единого тематического вектора, производит впечатление пестроты и эскизности, поскольку отбор героев производился автором лишь по принципу «интересно — неинтересно».

Портретный фильм может быть своего рода социологическим эссе, в центре которого — размышления ученого или деятеля культуры. В фильме «Кому он нужен, этот Васья?» (реж. С. Образцов, В. Рытченков, 1973) широко известный в то время зрителям режиссер театра кукол народный артист СССР Сергей Образцов размышлял на экране о воспитании в детях доброты и отзывчивости, зачитывал поступившие в редакцию письма. После каждого письма как пример доброго или жестокого отношения к животным шел подтверждавший и развивавший мысль ведущего рассказ-эпизод об очередном конкретном человеке.

Одно из преимуществ жанра «коллективный портрет» состоит в том, что он дает возможность емко передать атмосферу среды, показать взаимодействие персонажей и тем самым вызывать у зрителя определенный эмоциональный отклик. Это хорошо понял режиссер «Лентелефильма» В. Виноградов, снявший ряд блестящих коллективных портретов современников. Многие его телефильмы — это проникновенный рассказ о людях одной профессии или увлеченных одним занятием («Золото», «Вороне где-то Бог...», «Кузьмич и другие», «Я помню чудное

мгновенье», «Я возвращаю Ваш портрет», «Лицедеи», «Мои современники», «Групповой портрет с Кижамии», «Коммуналка», «Французский дом»).

При всем многообразии тем, драматургических и композиционных приемов фильмы, героями которых являются несколько персонажей, по своей структуре четко делятся на два основных типа:

1) произведения, в которых герои не знакомы друг с другом, т.е. появление их на экране носит чисто функциональный характер;

2) произведения, в которых герои связаны единым местом проживания, давним знакомством, общей коллективной работой, т.е. связь между ними носит естественный и органичный характер.

Первый из этих двух типов сюжетно-композиционной организации условно обозначим как **дискретный** коллективный портрет, поскольку показанные в таком фильме или телепрограмме незнакомые между собой люди объединены лишь избранным авторами тематическим вектором — у них может быть одна профессия, одно увлечение, один возраст, одно социальное положение, одни горести и т.д. Скажем, в специальном телерепортаже «V.I.P («Золотая молодежь»)» герои — различные представители той части молодежи, которая имеет возможность наслаждаться всеми благами жизни; в спецрепортаже «Детки» (автор А. Лошак, реж. А. Попов, 2008), это, наоборот, группы бездомных детей, живущих в подвалах. В первых выпусках программы «Профессия — репортер» (НТВ) герои чаще всего отбирались именно по этому принципу. Например, в передачах программы «Брачный капкан», «Любовь и ненависть», «Любовь наотмашь», «Сожители поневоле» тема насилия в семье раскрывалась через серию портретов разных людей, попавших в схожие ситуации.

Впервые принцип отбора персонажей по тематическому вектору был использован в упомянутом фильме «Все мои сыновья», где были представлен своего рода обобщенный портрет поколения молодежи 60-х. В известном латвийском фильме «Легко ли быть молодым?» (реж. Ю. Подниекс, 1986) речь также шла о молодежи, но здесь героев объединяло то, что все они находятся в единой атмосфере происходящего в это время социального брожения и жаждают решительных перемен для себя и для страны.

Спустя четверть века, в 2011 г., в России режиссером Д. Ройтбергом был создан фильм с одноименным названием. Но если в латышской ленте ощущалась социальная турбулентность, ожидание чего-то радикально нового, то в российском варианте герои уже не часть общей массы, а всего лишь представители определенных социальных и культурных слоев, и, что характерно, все их истории даны в виде отдельных и никак не связанных между собой новелл-монологов.

Единственное, что объединяет два одноименных фильма, — это фактор *социального и исторического*

времени, который ощущается во всех компонентах драматургической и изобразительной составляющей этих лент.

По аналогичной схеме (дискретное появление на экране различных персонажей) создан известный документальный сериал «Рожденные в СССР» (реж. С. Мирошниченко, 1991—2012). Но в данном случае значительную роль играет не только фактор времени исторического, но и времени как физической категории — в такого рода лентах авторы возвращаются к героям спустя какой-то временной промежуток, чтобы показать, что в их судьбе изменилось за истекший период.

Инициатором создания в России фильма о взрослении людей определенного поколения был Майкл Эптед (Michael Apted), осуществивший до этого проект 7 Up (Up Series) в Англии, Америке, Японии и других странах. В сериале «Рожденные в СССР» (Age 7 in the USSR) каждые семь лет снимались люди, родившиеся в 1983 г. в Советском Союзе. Авторы выясняют, как сложилась их жизнь за истекший период, как они ощущают перемены, что происходит вокруг них. Уже сняты четыре фильма, в которых его участникам соответственно 7, 14, 21 и 28 лет. Для того чтобы зритель вспомнил, о чем шла речь в предыдущих сериях, в начале каждого нового фильма показываются фрагменты из прошлых серий этого цикла. Очередной фильм с теми же героями должен выйти в следующем году. Планируется снимать данный сериал до дня, когда героям исполнится по 70 лет.

Фильмы, сделанные по принципу «возвращение к герою», встречаются не так уж часто (еще можно назвать фильм С. Михалкова «Анна» и телесериал И. Шадхана и С. Волошиной «Контрольная для взрослых»). Обычно срок наблюдения за героями гораздо короче. Так, очаровательный фильм «Малыши» (реж. Т. Бальмес, Франция, 2010) показывает нам происшедшие в течение полутора лет этапы взросления четырех детей — от рождения до первых самостоятельно сделанных шагов. При всем различии географических, национальных и социальных особенностей среды, в которой появились на свет Мари из японского мегаполиса, Байяр из монгольской степи, Хэтти из американского пригорода и Понихао из африканской пустыни, героев объединяет непосредственность, очарование и любовь к ним их близких.

Фактически по принципу «возвращения к герою» снят и фильм Екатерины Еременко «Мой класс» (Германия, 2008), рассказывающий историю класса физико-математической элитной школы Москвы, в которой учились юные гении со всего Советского Союза. В 1990-е годы после окончания вузов половина класса уехала в США, другая половина осталась в России. Фильм представляет собой коллективный портрет поколения, оказавшегося на перепутье. В картине интересно использован композиционный прием-связка: каждой из историй предшествует проводимый

учителем физический эксперимент, суть которого в чем-то близка личности каждого их героев фильма, о котором пойдет речь в следующем эпизоде. Финал фильма — коллективная встреча в США одноклассников, уехавших за рубеж, и параллельно — встреча спустя 20 лет тех одноклассников, что остались в России. Ощущение времени в картине усилено тем, что режиссер органично включил в ткань повествования кадры любительской кинохроники, снятой ребятами когда-то, во время совместного обучения в школе.

Но чаще всего зритель может видеть героев коллективного портрета в течение небольшого временного отрезка, т.е. фактически в настоящее время. Так, в программе Кирилла Набутова, сделанной в стиле «реальности-наблюдения», съемочная группа проводила целый день рядом с каждым из двух героев, которых связывал либо один и тот же род занятий, либо другие общие интересы или проблемы, и на экране то и дело возникали параллельно либо одновременно два героя, снятые в одно и то же время суток.

Еще один из вариантов структурного построения коллективного портрета — *путевой очерк*. Этот жанр, давно освоенный в литературе и журналистике, в кино принято определять как *road movie*: по мере движения по географическому пространству, авторы (или герои) встречают на своем пути различных людей, и в итоге создается коллективный портрет, в котором находят отражение не только особые черты различных персонажей, но и *социальное и историческое* пространство и время.

В замечательном фильме «Глубинка. 35 X 45» (реж. Е. Соломин, 2009) провинциальный фотограф ездит по отдаленным сибирским селам и снимает сельских жителей на фотографии для паспорта в формате 35 x 45 мм, поскольку в стране начался массовый обмен старых советских паспортов на новые российские паспорта. В объектив его фотоаппарата и в объектив видеокамеры попадает большое количество самых разных людей, за жизнью которых пристально и с любовью наблюдает автор фильма. В результате этой поездки коллективный портрет селян, которые не знакомы или мало знакомы друг с другом, превращается в многомерное повествование о мироощущении людей, живущих в российской глубинке в период больших социальных перемен. Финальный же эпизод, когда милиционеры сжигают в топке сотни паспортов, выданных жителям в не существующем уже СССР, приобретает метафорический характер.

В «Путешествии из Петербурга в Москву: особый путь» (2014), представляющем собой многосерийное *road movie*, тележурналист А. Лошак отправляется по местам, описанным А. Радищевым, и, встречаясь с различными людьми, пытается понять, насколько за последние двести с лишним лет в этих местах изменилась жизнь, как горожане и селяне воспринимают современную жизнь России, и т.п.

Фильм «Труба» (реж. В. Манский, 2013) — более масштабное кинопутешествие от Уренгоя до Кельна вдоль газопровода «Западная Сибирь — Западная Европа». Это рассказ-сопоставление о людях, живущих на территориях, по которым идет газовая труба, — у нас, в России (преимущественно в Сибири), и в Германии. Очевидно, задача, которую ставил перед собой режиссер, — наглядно и почти плакатно показать и доказать, что мы построили трубу, по которой газ уходит в разные страны Запада, благодаря чему там живут хорошо и комфортно, в то время как жители России, по чьим землям проложена эта труба, забыты властью и прозябают в нечеловеческих условиях. Один из характерных эпизодов — смонтированные параллельно кадры похорон в Сибири, где приходится топорами вырубать для могилы промерзшую землю, с кадрами европейских похорон, проходящих в тепле, чинно и благолепно.

Вариантом *road movie* можно считать обратную ситуацию — когда один из героев фильма остается на месте, а к нему приходят или приезжают различные люди. На профессиональном сленге такой вариант называется «*шашлычным сюжетом*», поскольку истории различных персонажей как бы накладываются на «шампур» одного места действия и одного центрального героя. В фильме «Волосы» (реж. А. Драницына, 2012) различные люди приходят в одну и ту же парикмахерскую и рассказывают обаятельной хозяйке этого салона свои истории. В картине «Гражданское состояние» (реж. А. Рудницкая, 2005) показаны работники одного из петербургских загсов, куда приходят самые разные люди по самым разным делам, представляющим собой какой-то этап их жизни. Стоит только пожалеть, что автор в этой теме не вышел на уровень художественно-философских обобщений: ведь здесь мог быть представлен обобщенный образ человеческой жизни: рождение человека, свадьба и регистрация брака, вновь рождение ребенка, развод, смерть.

Второй тип структурного построения фильма можно условно определить как **интерконнектный**, или ансамблевый, коллективный портрет. В таком фильме или телепрограмме представляемые зрителю персонажи в той или иной степени знакомы друг с другом и, в отличие от дискретного коллективного портрета, связаны между собой не только общим занятием или общими проблемами, но и общим местом проживания или работы.

Классикой этого вида коллективного портрета стал телефильм В. Виноградова «Коммуналка» (1994), представляющий собой неторопливый рассказ о некоторых жильцах большой коммунальной квартиры, находящейся в большом петербургском доме, известном в народе как Дворец эмира Бухарского. Автор выбирает наиболее интересных людей, каждый из которых представляет собой самобытную личность с необычной историей жизни и создает

небольшие разбитые на главки пронзительные новеллы о каждом из них, прекрасно используя и речь героев, и изображение, передающее множество оттенков характера, воплощенных через жест, мимику, молчание. Как верно заметила по этому поводу М. Андронникова, «экранный портрет в отличие от портрета литературного <...> оптически конкретен, как портрет в изобразительных искусствах. Но, в отличие от пластического портрета <...> он развивается во времени как литературный портрет» [3, 9].

Данный фильм изысканно и изобретательно выстроен также композиционно. Повествование цементируется задушевым комментарием, который произносит в кадре и за кадром журналист А. Пирожков, являющийся здесь своего рода чичероне и структурообразующим компонентом фильма.

Начинается картина философскими рассуждениями могильщика, затем подхватывается комментарием «ведущего», размышляющего за кадром о живых и ушедших жителях Питера, потом об истории дома, о котором пойдет речь. В фильме как бы между прочим показана подготовка жителей коммуналки к Пасхе, что создает у зрителя ощущение определенного времени. Завершается же фильм пасхальной службой в церкви и любимым приемом В. Виноградова: его герои застывают, как на фотографии, глядя в объектив. Сначала это средние планы, затем мы видим уже почти всех жильцов огромного дома, выстроившихся, тоже как на фотографии, во дворе перед фасадом дома, и звучащее на этих кадрах пение Леонида Утесова усиливает ощущение быстротекущего времени.

Аналогично сделан фильм А. Балужева «Мы были дымом. Fuimus fumus» (1992), снятый режиссером в селе Кочёво Коми-Пермяцкого округа, где он родился и вырос и где продолжают жить его мать, его родные и близкие. Это не просто серия портретных зарисовок, сделанных с любовью и юмором, но и грустные размышления о том, что сегодня происходит с народом коми и какое будущее его ждет.

Следует отметить, что как дискретному, так и ансамблевому (интерконнектному) типу сюжетной конструкции присущ четко выраженный *тематический вектор*, определяющий принцип отбора героев для коллективных портретов.

Для ансамблевого типа это:

1) общее место проживания («Коммуналка», «Глубинка. 3,5 x 4,5», «Счастливые люди: год в тайге» и др.);

2) общее место работы («Золото», «Нефть», «Волонтеры. Игра с огнем», «Груммант — остров коммунизма» и др.).

Для дискретного типа тематический спектр шире:

1) общность интересов (фильмы и спецрепортажи об организации экологического туризма, занятии исторической реконструкцией, о различных субкультурах и т.п.);

2) одинаковое социальное положение («Золотая молодежь», «Ночлежка», «Детки» и др.);

3) одинаковая возрастная категория (фильмы о стариках, детях, молодежи);

4) общность гендерная (фильмы о женщинах, овладевших традиционно «мужскими профессиями», о проблемах ЛГБТ и т.п.);

5) схожесть ситуации (отцы-одиночки; женщины, пострадавшие от семейного насилия, «особые люди» и т.п.).

Кроме чисто дискретных и интерконнектных вариантов коллективного портрета могут быть смешанные, *гибридные*, формы, совмещающие признаки структур первого и второго типа. Это, например, происходит тогда, когда незнакомые до этого люди встречаются по какому-то конкретному поводу либо оказываются соперниками, конкурентами, т.е. оказываются в пограничной ситуации, которая может изменить их предыдущую жизнь. Вторым вариантом можно видеть в работах о различных конкурсах, смотрах, соревнованиях. Яркий пример — телефильм «Вороне где-то Бог...» (реж. В. Виноградов, 1974), представляющий собой трехчастную историю о проведении трех туров вступительных экзаменов на актерский факультет Ленинградского института музыки, театра и кинематографии. Герои фильма до этого не были знакомы друг с другом, их свел на время общий интерес, общее желание. Они одновременно и приятели, и соперники, потому что после каждого тура количество претендентов резко сокращается.

Общее, что объединяет незнакомых летчиков в фильме «Лучшие годы нашей жизни» (реж. Б. Галантер, 1968), — ожидание ими заключения медицинской комиссии, которая должна вынести вердикт, могут ли эти люди, преданные авиации, дальше работать пилотами и штурманами по состоянию здоровья. Перед нами проходят характеры и судьбы гражданских летчиков, тревожно ожидающих решения своей судьбы.

В начале статьи мы высказали гипотезу о том, что жанр «коллективный портрет» во многом способствует преодолению статичности, присущей индивидуальным портретам, в которых отсутствует ярко выраженный временной фактор. Однако сегодня нередко можно видеть фильмы, которые формально можно определить как коллективные портреты, но они лишены как развития во времени, так и развития заявленной темы и по своей стилистике приближаются к немому фильмам, в которых проникновение в мысли и чувства героев было ограничено отсутствием речи.

В этом плане наиболее показательна фигура режиссера С. Лозницы. В его ленте «Полустанок» мы видим вначале ночные планы небольшой железнодорожной станции, после чего следуют длинные планы людей, сидящих и лежащих в неудобных позах

в ожидании поезда. Изображение в фильме черно-белое, по тону и контрасту стилизованное под изображение немых фильмов, что еще больше усиливает впечатление однородности массы людей и ощущение *застывшего времени*. И хотя при этом экранная среда насыщена бытовыми подробностями, такого рода натурализм лишь усиливает впечатление, что настоящий, большой мир находится где-то очень далеко от персонажей фильма.

Подобная же трактовка пространства и времени характера для таких фильмов этого режиссера, как «Фабрика», где совершенно не ощущается ни физическое, ни историческое время, и «Портрет», представляющий собой серию длинных и абсолютно статичных, как на фотографии, образов сельских жителей на фоне унылых полей и неухоженных строений. Звук в этих лентах также выполняет задачу усиления ощущения застывшего времени, точнее безвременья.

Выражаясь словами Ю. Лотмана, можно сказать, что в работах С. Лозницы (еще можно упомянуть его фильм «Пейзаж») «речь идет не просто об описании событий, многократно происходивших, а о *принципе* ахронности, о том, что любое, в том числе и однократное, событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться» [4, 638]. И, возможно, права Л. Малькова, делающая на основании анализа подобного рода картин вывод о том, что «на экране сегодня нет ни образа общества, к которому стремимся, ни образа настоящего, в котором живем сейчас, — нет образа времени, который могли бы назвать документальным, принять как “правду нашей жизни” в широком значении» [5, 89].

При том, что все государственные студии документальных фильмов в стране практически ликвидированы, в различных продюсерских центрах и киношколах сегодня, благодаря технологической революции, упростившей процесс видеосъемки и монтажа, ежегодно производятся сотни (если не тысячи) документальных видеофильмов. Большинство из них представляют собой то, что названо идеологами одной из киношкол «горизонтальной реальностью». Это неторопливая фиксация жизни различных, чаще всего не особо интересных зрителю персонажей.

Другая крайность, которую сегодня можно наблюдать в документальных фильмах с несколькими героями, — это стремление привлечь внимание зрителя запретными ранее темами, стараясь «вытащить» из персонажей фильма всё самое сокровенное и часто далеко не самое лучшее. Герои таких лент не только не стесняются камеры, но даже с удовольствием подыгрывают режиссерам, чувствуя, что авторам нравится то, как их герои выпивают, матерятся или оскорбляют друг друга. Причем, как точно подметил документалист А. Балувев, «наши герои цинично и бессмысленно ругаются на экране только

в том случае, если чувствуют (а часто и знают), что мы, авторы нетленных произведений, очень сильно этого хотим» [6].

Например, в картине «Мамочки» (реж. А. Расторгуев, 2011) герои фильма настолько сжились с камерой, что практически не замечают ее, и автору явно по душе натуралистические подробности, присущие той среде, что показана в фильме. Своего рода «физиологические очерки» снимает и П. Костомаров, считающий, что документалисты «должны вплотную приблизиться к событию или человеку так, чтобы грязь, брызги летели в объектив» [7].

Однако параллельно продолжают сниматься фильмы, создающие коллективный портрет, в котором крайне важны не только пространственные, но и *временные* характеристики.

В «Форсаже» (реж. Н. Гугуева, 2001), в отличие от пропагандируемой модными киношколами «горизонтальной реальности», герои живут, как отметила критик Людмила Донец, в пространстве «вертикальном» — не только в переносном, но и в прямом смысле слова. Это летчики палубной авиации, которым в свое время пришлось сделать нелегкий выбор и которые, пройдя через все испытания, продолжают мужественно служить своему отечеству.

В фильме «Освобождение: инструкция по применению» (реж. А. Кузнецов, Россия — Франция, 2016) зритель напряженно следит за драматической историей Юли и Кати, которых автор снимал на протяжении нескольких лет. Обе героини, являющиеся (и это видно по их поведению и их речи), в общем-то, психически нормальными девушками, попали когда-то в закрытый психоневрологический диспансер и теперь пытаются обрести право на дееспособность. Первый раз суд отказывает Юле в ходатайстве о признании ее дееспособной, и лишь спустя два года происходит, наконец, ее освобождение. Ее же подруга пока что остается в диспансере, и неизвестно, как дальше сложится ее судьба.

Подводя итоги, можно сказать, что такой жанр экранной документалистики, как «коллективный портрет», является *особым жанром* и отличается от индивидуального фильма-портрета (биографического фильма, фильма о современнике, мемориального и юбилейного фильма-портрета) принципом отбора материала, при котором важен тематический вектор — особенно в коллективных портретах *дискретного* типа. В коллективных портретах *интерконнектного* типа определяющим фактором является объединение в фильме/телепрограмме героев по принципу их совместного проживания или совместной деятельности. В отличие от индивидуального фильма-портрета, коллективный портрет, как правило, более динамичен и многомерен, поскольку в основе его драматургии лежит либо развитие одной общей темы, либо взаимодействие нескольких героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. — URL: http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Konceptija_realnosti.pdf (дата обращения: 20.03.2018).

2. Кракауэр Э. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Э. Кракауэр. — Москва, 1974.

3. Андроникова М. И. От прототипа к образу / М. И. Андроникова. — Москва: Наука, 1974.

4. Лотман Ю. М. О русской литературе: Ст. и исслед. (1958—1993): История рус. прозы. Теория литературы / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург: Искусство, 1997.

5. Малькова Л. Ю. Социальное и документальное: противоречия экранного отражения жизни России / Л. Ю. Малькова // Социальные аспекты современного вещания в России. — Москва: Факультет журналистики МГУ, 2014. — С. 86—97.

6. Кинопроблемы.doc: Российское документальное кино как реальная драма. Анкета «ИК» // Искусство кино. — 2009. — № 4.

7. Павел Костомаров: «Такая странная мирная жизнь» — URL: <http://www.film.ru/articles/pavel-kostomarov-takaya-strannaya-mirnaya-zhizn>. (дата обращения: 03.03.2018).

*Санкт-Петербургский государственный университет
Познин В. Ф., доктор искусствоведения, профессор кафедры телерадиожурналистики
E-mail: poznin@mail.ru*

*St. Petersburg State University
Poznin V. F., Doctor of Art Criticism, Professor of the Television and Radio Journalism Department
E-mail: poznin@mail.ru*