

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ В ДОЦИФРОВУЮ И ЦИФРОВУЮ ЭПОХИ

О. В. Маякова

Институт кино и телевидения

Поступила в редакцию 8 января 2024 г.

Аннотация: в статье рассматривается трансформация жанра «телевизионный фильм-портрет» в контексте наступления цифровой эпохи. Автор делает исторический экскурс на тему, а также размышляет, как распространение личных блогов и социальных сетей изменило внимание зрительской аудитории к телепродуктам портретного жанра, какую нишу занимает сегодня классический документальный портрет в телеэфире и как меняются его содержание, структура и визуальное воплощение.

Ключевые слова: телевизионный фильм-портрет, телепортрет, цифровая культура, блог, социальная сеть, документалистика, телепублицистика.

Abstract: the article examines the transformation of the «Television film-portrait» genre in the context of the advent of the digital era. The author makes a historical excursion on the topic, and also reflects on how the spread of personal blogs and social networks has changed the attention of the audience to television products of the portrait genre, what niche the classic documentary portrait occupies on television today, and how its content, structure and visual embodiment are changing.

Keywords: television portrait film, television portrait, digital culture, blog, social network, documentary, television journalism.

Документальный фильм-портрет, или телепортрет, — самый распространенный тип очерка, который прошел долгий путь эволюции в кино и на телевидении. Предметом исследования здесь всегда была личность человека, вписанная в контекст времени и проявляющая себя так или иначе в предлагаемых обстоятельствах. Как и вся очерковая группа жанров телепортрет вырос из тесной связи с литературой и стал ее наследницей в деле выявления типажей эпохи, которые классики выписывали в своих знаменитых произведениях.

Но кроме литературы на становление жанра фильма-портрета повлияли театр, печать, радио и кино. «Диалог, действие, актерскую игру телевидение унаследовало от театра; экран и его изобразительно-выразительные средства телевидение заимствовало у кино, способность проникать в дом людей, вездесущность и одновременность телевидение получило от радио» [1, 74].

На первом этапе становления жанра документального портрета, еще за долго до появления телевидения, он был очень близок к литературному очерку. Так его видели первые советские кинопублицисты Дзига Вертов и Роман Кармен.

В 1920–1930 гг. Кармен работал фотокорреспондентом, а затем и кинооператором. В этот период он обнаружил интерес к показу реального человека. «Используя резко рисующую оптику, я делал портретные

снимки, на которых была вычерчена каждая пора кожи, ощутимы были влажность вспотевшего лица рабочего человека, резкость волос, ресниц, зубов» [2, 26].

Парадоксально, что век назад, имея ограниченные технические средства, документалисты стремились в изображении человека к максимальной правде, а сейчас, используя совершенную аппаратуру, делают все, чтобы ее замаскировать. Изобилие техническое привело к скудности визуальной, потому что все герои, да и сами авторы (за редким исключением) стремятся к гляцевому изображению персонажа в документальном кино. Рабочий Кармена сейчас должен быть похож на молодого Алена Делона. Можно предположить, что это возвращение к идеям классицизма в живописи — когда люди делились переодетыми богами, но скорее всего общество изобилия просто не хочет видеть жизнь не такой, какой она демонстрируется в профилях соцсетей и на экранах кинотеатров.

Дзига Вертов с его знаменитым «Киноглазом» (1924 г.) заявлял, что документалистика, эта правда, которую видит и фиксирует камера, и в то же время он «был первым документалистом, решительно восставшим против утвердившегося в старом кинематографе понимания съемочного аппарата как простого фиксатора действительности и монтажа [3, 15]. Даже в кадрах «киноглаза» чувствовалось творческое начало автора.

В течение всей последующей кино- и телеэпохи создатели документальных портретных жанров

искали наиболее удачной симбиоз творческого начала с реальностью и до поры до времени находили его без искажения подлинного бытия героя. Однако неизменным правилом, которое выполняли все советские документалисты, было изображение героев идеальными гражданами своей страны — строителями коммунизма. Человеческий портрет вписывался в идеологические рамки и героизировался. Сомневающийся, а тем более идущий против системы человек не мог стать героем портретного очерка. Поэтому авторы, чтобы подчеркнуть цельность и идеологическую правильность своих персонажей, часто снимали их в местах трудовых, научных или жизненных свершений. Это часто уводило телепортрет в хроникальность и лишало личность ее собственных красок. Психология приносилась в жертву идеологии.

В 60-е годы прошлого века происходит расцвет документальной публицистики: акценты смещаются с кинохроники на человека, а «кинопортрет становится ведущей формой освоения действительности» [4, 297]. Телепортрету оставалось только взять у «старшего брата» язык и выразительные средства, что он и сделал с учетом своих специфических особенностей. Важно отметить, что в создании телепортрета на первый план сразу же выдвинулся авторский подход в изложении биографических фактов. В период оттепели интерес к подлинной человеческой судьбе выходит на передний план: еще совсем свежи героические военные биографии, кроме того происходит процесс реабилитации жертв репрессий.

У теледокументалистов появляются и темы для фильмов, и технические средства для их реализации. Надо ли говорить, что все герои портретных очерков предстают, что называется, без прикрас, в привычной атмосфере жизни и работы. Для этого периода характерно полное доверие героя к автору в создании собственного телепортрета и достаточная степень свободы документалиста в выстраивании произведения.

Эпоха застоя, хотя и сильно ограничила автора цензурными рамками, но тем не менее обогатила документалистику новыми видами фильмов: репортажем (о прошедшем событии), научно-познавательным — сейчас он известен, как научно-популярный, а также рекламно-пропагандистским жанрами. Отдельно стоит сказать о распространении фильма-портрета и фильма-путешествия (популярный сейчас тревел-формат).

Перестройка стала периодом расцвета телепортрета: жанр стал более экспрессивным, наметилось стремление к сенсационности. Ксения Шергова отмечает, что большинство лент конца 80-х годов снято об «униженных и оскорбленных» и основная их цель — показать необходимость смены строя и исчерпавшего себя мироустройства [5, 191] Автор отмечает, что на том этапе стал популярен термин «проблемное кино». Портретные очерки также строились

на показе героев, решающих глобальные вопросы как в своей жизни, так и в жизни страны.

После распада СССР изменения в российском обществе происходили с такой быстротой, что традиционно рефлекслирующая и ищущая смыслы портретная теледокументалистика не успевала за переменами. Начались изменения и на отечественном телевидении — на первый план выдвинулись репортажные и информационные программы. Революционность «Взгляда» и «600 секунд» неизменно привлекали аудиторию.

К. Шергова выдвигает версию о том, что в этот период само существование теледокументалистики оказалось под вопросом. Очевидно, что в доцифровую эпоху это был самый серьезный кризис жанра. Однако в отличие от сегодняшнего дня он был вызван не избытком псевдодокументальных и неомифических сетевых портретов, а именно темпоритмом времени и обилием хлынувшей на телеэкраны информации со всего мира. Тогда жанр устоял и прежде всего потому, что драматургия, необходимая для создания фильма-телепортрета, была заложена в самом времени: рушились судьбы, карьеры, представления, идеалы, рождались новые типажи, которые жили в невероятных обстоятельствах разгула тотальной свободы, если не сказать анархии. Как только зритель несколько адаптировался в новых информационных условиях, ему снова захотелось рефлексии и ответа на вопрос: «Кто мы теперь?»

Отдельно надо отметить, что именно в этот период резко меняется подход к выбору героя документального фильма. От идеальных граждан фокус уходит в сторону «показать то, что скрыто», и телепортреты стали отличаться маргинальностью героев: наркоманов, преступников, проституток, бомжей и т.п. В конце девяностых именно они заполнили теле- и киноэкраны.

«Лихие 90-е» — эпоха поиска «героев» не только в документалистике, но, прежде всего, в жизни. Создатели телепортретов делают ставку на сенсационность, опасаясь, что судьба человека без шпионских страстей, «дна» и преступлений не будет никому интересна. Камера вслед за автором подглядывает, прячется, чрезмерно двигается — телепортрет максимально уходит от статичности. Уже в этот период, еще далекий от цифровой культуры и засилья социальных сетей, заметна тенденция к уходу от классического фильма-портрета к динамичному наблюдению, смысл приносится в жертву динамике.

В начале 2000-х гг. телепортрет вновь укрепляется в программах передач за счет форматности, то есть стремления производителей делать не разовый, а серийный, коммерчески выгодный продукт. И телевизионный фильм-портрет их запросам соответствует.

К 2005 г. происходит резкое увеличение объема документального кино на российском телевидении. Случилось это как раз за счет появления регулярных

документальных циклов. Безусловно, конвейер мешает глубокому анализу каждой выбранной для портретного исследования личности: ищутся быстрые и рабочие подходы к производству. Это приводит к некой клишированности биографий. Особенно это заметно на РЕН ТВ и НТВ, которые стремились и сейчас стремятся к преобладанию развлекательного контента с уклоном в сенсационность.

В эти годы возможности техники уже позволяют создателям телепортретов прибегать к художественным реконструкциям; появляются анимация и компьютерная графика, совершенствуется звуковое и музыкальное сопровождение. Сохранение авторского подхода внутри формата с той или иной долей успешности, остается сферой ответственности самих создателей. Герои пока еще не в состоянии творить мифы о себе, хотя интернет потихоньку приходит в каждый дом, но доминирование телевидения еще неоспоримо. В. А. Бабенко в статье «Портретный очерк в документальной телепублицистике: этапы развития и причины трансформации жанра», резюмируя состояние телепортрета в первое десятилетие двухтысячных годов, выделяет как тенденции «унификацию выпускаемых телепередач, псевдодокументальность, мифологизацию, тенденциозное изложение материала и выборку исключительно медийных персон в качестве героев портретной теледокументалистики» [6, 57–62].

Следует заметить, что мифологизацией занимаются сами авторы телепортретов: их цель привлечь аудиторию и бороться за рейтинг со своими конкурентами на других каналах. Но пройдет еще несколько лет и конкурентами станут уже не только телепроизводители, но и создатели виртуального контента.

На протяжении первых двух десятилетий нового века производители телевизионного контента приучали зрителя к игровой подаче информации, очарованию визуальных образов и некой вымышленной реальности, которая проникла в телепортрет из шоу-программ, дающих неизменный рейтинг. Интерактивность и стремление вызвать эмоциональный отклик у аудитории привели к тому, что авторы сознательно или нет стали отступать от реального образа героя и его обычной жизни и делать ставку на вымышленные обстоятельства. Например, придумывать поездку, на которую сам бы герой никогда не отважился, или организовывать встречу, которой никогда бы не случилось. Если же получалось так, что герой «не дотянул» до заданной автором (или заказчиком) планки, ему «дорисовывались» черты характера или даже внешности.

И если раньше профессиональный автор фильма-портрета представлял границы, за которые не мог выйти в поисках героя мечты, то теперь, в условиях, когда и сам герой активно работает над созданием своего визуального образа на экране (прежде всего, соцсетей), планку документальности удерживать

все труднее. «Очевидными преимуществами виртуальных профилей и дневников героя являются их откровенность и доступность личной информации в любое время. Даже опытный автор документального кино всегда сомневается в том, насколько искренним был его герой, а тут зрители получают рассказ о себе от первого лица. Такая откровенность смартфон-портрета подкупает» [7, 117]. Зрителю кажется, что посмотреть документальный фильм нет смысла, потому что про любимого персонажа можно узнать все в любое время дня и ночи из его профиля. И рейтинги неизменно отражают такой ход мыслей.

Напрашивается вывод о том, что жанр «телепортрет» трансформируется под влиянием мифотворчества самого героя и стремления автора к игровой подаче материала, без которой зритель уже не готов потреблять эфирный продукт. Он не вникает в специфику создания сетевых ресурсов и, конечно, не представляет, какая армия специалистов (стилистов, визажистов, имиджмейкеров, PR-менеджеров, психологов и др.) стоит за созданием профиля медийного персонажа. Он, пребывая в мире виртуальных образов, не чувствует разницы между искусно созданной и реальной жизнью. И тогда в свои права вступает автор, стремящийся к объективности, проверяющий факты, выясняющий причинно-следственные связи. Его по-прежнему интересует не внешний лоск, а история характера, победы и поражения, любовь и ненависть, смех и слезы. Скомпоновать биографию в единую сюжетную линию (сделать фабулу сюжетом) может только документалист-профессионал. Именно авторство и объективность, на которые еще рассчитывают зрители, а также недоступность смартфонов для части населения держит на плаву классический телевизионный фильм-портрет.

И все же, борясь за молодого, «цифрового» зрителя, авторы концептуально меняют телепортрет: «внедряют в него сетевые “сторис” или “рилс”, используют информацию из профилей героев и экспертов и максимально погружают ведущего, в случае его наличия в проекте, в антураж и картинку существования персонажа (то есть в личное пространство жизни героя)» [8, 139–143].

Кроме того, в современные телевизионные документальные фильмы и программы прочно вошли приемы игрового кино: реконструкции с участием нескольких камер, где актеры изображают героя в разные моменты его жизни; съемки субъективной камерой — поглядывающей за героем — и даже элементы мокьюментари (имитация документальной съемки), то есть воссоздание реальности, в которой живет и действует персонаж.

Все это помогает классическому фильму переживать время кризиса, сохраняя традиции доцифровой эпохи, и бороться за свое место в эфирной сетке телеканалов и электронных платформ в эру цифровизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юровский А. Я. Место телевидения в системе средств массовой коммуникации // Телевизионная журналистика / А. Я. Юровский. — Режим доступа: https://studopedia.ru/19_41569_mesto-televideniya-v-sisteme.html?ysclid=lizmqrzco402190166 (дата обращения: 17.12.2023).
2. Кармен Р. Л. Под пулеметным огнем: записки фронтového оператора / Р. Л. Кармен. — М.: Алгоритм, 2017. — 270 с.
3. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов. — М.: Искусство, 1966. — 320 с.
4. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
5. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис...канд. искусствовед. наук

*Институт кино и телевидения
Маякова О. В., старший преподаватель факультета
журналистики
E-mail: olga.strug@mail.ru*

/ К. А. Шергова. — М, 2010. — 191 с.

6. Бабенко В. А. Портретный очерк в документальной телепублицистике: этапы развития и причины трансформации жанра / В. А. Бабенко // Знак: Проблемное поле медиаобразования. — СПб, 2018. — С. 57–62.
7. Маякова О. В. Телепортрет в контексте цифровой культуры / О. В. Маякова // Актуальные вопросы развития сферы кино, телевидения и медиа: сб. статей участников межфакультетского научного семинара Института кино и телевидения (ГИТР). — М.: Русайнс, 2022. — С. 115–119.
8. Маякова О. В. Особенности воздействия аудитории на контент эфирных телеканалов в контексте цифровой культуры / О. В. Маякова // Организационно-экономические аспекты деятельности продюсера и журналиста: сб. статей. — М.: Русайнс, 2021. — С. 139–143.

*Institute of Film and Television
Mayakova O. V., Senior Lecturer of the Journalism Faculty
E-mail: olga.strug@mail.ru*