



Л.И. МЕЛЬНИКОВА

К ТИПОЛОГИИ ГЕРОЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Предлагаются некоторые принципы типологии героя документального ТВ. Введены понятия героя-функции, условного, безусловного героя. Раскрываются предпосылки создания на телеэкране яркого образа современника, многопланового раскрытия личности.

Some principles of typology of the hero of documentary TV are suggested in this article. The concepts of the hero-function, the conditional and non-conditional hero are introduced. The prerequisites of creation of bright contemporary image on a TV-screen, and multiplanned exposure of a personality are revealed.

Понятие «герой» является одним из центральных в произведениях искусства и литературы. В рамках философско-эстетической традиции под ним подразумевается определенный субъект обращения и особая точка зрения на мир и на себя самого (см. Бахтин 1963, 338, 62). В первом случае герой рассматривается как действующая персона, в лице которой автор либо аудитория получают представление о некоторой картине мира. Во втором происходит идентификация полученных представлений с имеющимся личностным опытом и формирование на этой основе ценностных отношений к реальности. Однако и в том и в другом случае главным мотивом целеполагания в различных видах художественного и документального творчества является выделение персонификации в качестве необходимого фактора творческого процесса. Особую важность это положение приобретает применительно к произведениям документального телевидения, которые по силе логического и эмоционального воздействия на зрителя отличаются высоким уровнем эффективности. Поэтому не случайно проблема творческого решения персонификации занимает ведущее место в практике и теории тележурналистики. В этой сфере деятельности, документальной по своей природе, персонифицированным субъектом-героем всегда выступает реальный человек, так называемый «живой документ». В зависимости от той или иной документированной, т. е. жизнеподобной, коммуникативной ситуации либо совмещения нескольких он воспринимается и идентифицируется как носитель (источник) общественно значимой информации, выразитель (лидер) мнения социальной группы, участник (свидетель) события, наконец, как неординарная личность. В самом общем виде этот подход помогает сформулировать критерии, предопределяющие основания типологии героя документального ТВ. В этой связи возникает вопрос, при каких условиях возможно продуктивное осуществление персонификации.

Долгое время считалось, что значимое влияние на этот процесс оказывает его взаимозависимость от трех выделяемых сегментов теледокументалистики: информационно-публицистического, аналитической публици-

стики и художественно-публицистического (см. Цвик 2004), а также соответствующих им жанровых систем. Несмотря на то, что с развитием ТВ модифицировались и жанровые системы (см. Борецкий 1962; Борецкий 2002), предполагалось, что внутренняя структура каждой из них коррелирует с определенным типом коммуникативной ситуации. Поэтому, например, до сих пор интервью нередко причисляется к информационным жанрам, хотя современная практика доказывает, что его эффективность возрастает за счет овладения журналистом знаниями из области межличностного общения и коммуникации (см. Лукина 2003). То же самое относится и к жанру репортажа, содержательное наполнение которого значительно обогащается, если учитывается изобразительно-выразительная культура отображения субъекта-героя, сложившаяся в документальном кинематографе.

Позитивистская концепция, доминирующая в теории тележурналистики с момента ее зарождения, неоднократно подвергалась сомнению со стороны прежде всего мастеров документального телекино. Так, И. Беляев отмечал, что человек интересуется публициста в качестве одного из элементов авторских рассуждений или как аргумент в системе журналистских доказательств, выводов. Компетентность и убедительность, а вовсе не личностные качества являются главными критериями, определяющими выбор публицистом своих экранных героев. Если такой герой окажется к тому же неординарной личностью, эффективность публицистического выступления значительно усиливается. Однако, даже осознавая это обстоятельство, публицист предпочитает путь «от проблемы - к герою», а не наоборот. Сам же режиссер отдавал предпочтение целостному подходу к реализации творческого замысла. Не признавая синхронной съемки своего героя «при нормальной температуре», он добивался «эмоционального излучения» личности всеми возможными средствами «возбуждения» - «от «провоцирования вопросом до провоцирования действием» (Беляев 1982, 140,143; Беляев 1997, 81).

Другой режиссер, М. Голдовская, напротив, предпочитала «идти от героя», указывая на чрезвычайную эффективность «принципа невмешательства» - максимального «растворения» съемочного процесса в привычных для героя условиях (см. Голдовская 1981, 134).

Д. Луньков, анализируя свой опыт работы над экранными портретами современников, выступал сторонником использования неисчерпаемых, по его мнению, художественных возможностей синхронной съемки, когда вербальные средства способствуют наиболее полному самовыражению героя (см. Луньков 1978).

Пути преодоления детерминизма, формализующего творческие ресурсы персонификации в документальном ТВ, осмысливались и в теории. Так, в научной литературе отмечалось, что человек на экране нередко предстает как носитель той или иной функции (см. Фрольцова 1977, 72; Деревницкий 1983, 109).

В. Михалкович, исследуя феномен «видимого» человека, ввел в оборот понятие «двойственность в единстве». Автор отталкивался от «двуполюсности» человека, в котором «частная», «приватная» индивидуальность сочетается с индивидуальностью «публичной», связанной с надличностными факторами: социальным положением человека, его общественными функциями, профессией и пр. Чтобы проникнуть к «человеку внутреннему», «внеролевому», ТВ необходимо преодолеть его «публичную» индивидуальность. В. Михалкович утверждал: телеэкран не только допускает, - требует, чтобы «приватная» индивидуальность «видимого» человека не сливалась с «публичной», «ролевой», чтобы человек предстал на экране в своей «единичности» (см. Михалкович 1982, 63).

Для совершенствования практики в этом направлении разрабатывались конкретные методические рекомендации (см. Кузнецов 1971; Кузнецов

1985; Муратов 1983), позволявшие тележурналисту достигать не только предельной информационной насыщенности экранного материала, но и убедительности в персонификации героя.

Наблюдения, выводы и рекомендации, обобщенные в работах мастеров документального телекино, ученых и критиков, фиксировали внимание на инновационном потенциале тележурналистики, непосредственно связанной с сущностью аудиовизуальной коммуникации. Вследствие высокой изоморфности она не только формирует условия для воспроизведения жизненных коллизий в режиме реального времени, но и позволяет моделировать субъектно-субъектные отношения в особо организованной пространственно-временной среде. Осуществление персонификации в этой среде требует теснейшего взаимодействия тележурналистики со смежными видами творчества, с наукой и техникой, что способствует ее обогащению и дальнейшему полноценному развитию.

Собственно, о поисках новых точек соприкосновения тележурналистики со всеми сферами общественной жизнедеятельности свидетельствовала и практика, возможности которой постоянно расширялись с учетом появления новых технических средств и технологий производства. Так, освоение метода синхронной съемки на Белорусском телевидении в 1970-1980-х гг. вызвало повышенный интерес журналистов к показу на телеэкране говорящего перед камерой человека. Однако на первых порах ни авторы, ни тем более герои не представляли себе технологии ее проведения. Убеждение, что героям вовсе не обязательно говорить от себя, а достаточно озвучить заранее подготовленный текст телевизионного выступления, бытовало по причине идеализации персонифицированных возможностей техники. Поэтому многочисленные в те годы передачи по важнейшим вопросам экономики народного хозяйства («Строитель», «Трибуна директора», «Узлы неувязок», «Арифметика бережливости», «Опыт - в действие!», «Каким быть селу?», «Поступь 10-й пятилетки», «Пусковые - в строй!», «Стройка: проблемы, решения», «Наука - техника - производство», «Животноводство - ударный фронт!», «Зима на фермах», «Интенсификация - деловой подход», «Агропром - ускорение», «Сеятель» и др.) отличались обилием словесных клише типа «встав на трудовую вахту в ознаменование», «наш коллектив принял повышенные сообразительности», «достойно встречая славный юбилей», «наш вдохновенный труд высоко оценили», «понимая важность стоящих перед нами задач» и т. д.

Универсальной мизансценой общения с героем был цех предприятия, когда рабочий у станка, обычно сжимая в руках инструмент, проговаривал перед камерой нужные слова. Если речь шла о сельском хозяйстве, то съемка проводилась в «красных уголках» молочно-товарных ферм с непременным атрибутом - самоваром и чайным сервизом. Уставшие после рабочей смены и менее всего расположенные к неторопливому чаепитию животноводы дисциплинированно рассказывали «о достигнутых рубежах» и «намеченных планах».

Потребовалось время, чтобы на этих примерах осознать значимость слова на телеэкране, которое является инструментом пространственно-временного и, шире, драматургического решения коммуникативной ситуации. Тем самым осмысливались более продуктивные способы осуществления персонификации, позволяющие увидеть на телеэкране не *героя-функцию*, *героя условного*, но *героя безусловного*.

Кроме того, менялись представления и о содержательном аспекте такого понятия, как герой. Все чаще усилия журналистов направлялись в сторону типизации его образа, укреплялось стремление раскрыть в нем черты определенного, социально документированного субъекта, что обязывало уточнить авторскую позицию, повысить требовательность к отбору до-

экранного материала. Такие передачи Белорусского телевидения в 1980-1990-х гг., как «Деловые встречи», «Происхождение мастера», «Я - руководитель. Кто я?», «Односельчане», «Сельские встречи», «Древо жизни», «Галерея», «Сельчане», «Сегодня с вами», отличались новым поворотом творческого мышления журналиста. В качестве героя на телеэкране предстал человек, в облике которого сочеталась яркая индивидуальность и общественная значимость.

Так, авторы документального цикла «Семейный портрет» ставили перед собой задачу создать обобщенный образ современной сельской семьи. С этой целью из многих подобных была выбрана семья из среднестатистического по экономическим показателям хозяйства, проблемы и заботы которой, по мнению авторов, наиболее полно соответствовали творческому решению задачи. Экранный «портрет» семьи Зеньковых состоял из четырех самостоятельных сюжетов-страниц, которые вышли в эфир в августе - декабре 1980 г.: «Знакомство», «Батяка», «Мать», «Все их сыновья». Спустя год «Семейный портрет» познакомил зрителей с другой сельской семьей, в которой под одной крышей жили уже не два, а три поколения. На этот раз передача состояла из трех сюжетов: «Проблемы семьи Асташовых», «Старики», «Отцы и дети». Благодаря скрупулезности журналистского анализа проблем двух конкретных и одновременно типичных для республики семей любой сельский житель получил возможность идентифицировать с героями «Семейного портрета» себя самого, своих близких, односельчан.

Героем одной из передач другого цикла Белорусского телевидения - «Сельские встречи» (эфир 09.08.1983 г.), посвященной проблемам бережного отношения к земле, стал председатель колхоза, который предложил механизаторам бросить жребий. Причиной столь необычного поступка стало каменистое поле, на котором механизаторы отказывались работать. Авторам «Сельских встреч» удалось в частном случае разглядеть проявление общего, характерного, а в самом герое обнаружить приметы нового социального типа руководителя, способного самостоятельно оценивать ситуацию и принимать нестандартные решения.

Интересными экспериментами по созданию собирательного образа современника были отмечены и другие белорусские передачи этого периода: «Молодежный телевизионный центр», «Сельчане», «Гродненская провинция», «Вертикаль», семейный телеканал «На волне взаимопонимания».

Например, в цикле «Вертикаль» заострялось внимание на злободневных для тех лет проблемах общественной жизни, предлагалось взглянуть на них глазами представителей власти и рядовых граждан. Главное место на телеэкране занял так называемый человек с улицы, социальный типаж. Его собирательный образ создавался с использованием репортажных методов съемки. Так, безусловным героем одной из таких передач стала пятилетняя девочка, которую съемочная группа встретила на центральной улице поселка для переселенцев из чернобыльской зоны. В конкретном и одновременно типизированном образе «детства после Чернобыля», аккумулировавшем общую боль, тревогу, надежду, предельно обнажалась гражданская позиция тележурналиста.

В поисках новых эстетических средств типизации образа современника, в стремлении раскрыть экранными средствами не просто внутренний мир человека, а показать «человека-судьбу» документалисты часто прибегали к прямым художественным приемам. Например, герои документальных телеочерков «Древо жизни», которые вышли в эфир в 1998-1999 гг., словно заново проживали отдельные драматические моменты биографии своих близких в постановочно-поэтических эпизодах (см. Панізьнік 2000). Так, в одной из передач авторы воссоздали историю любви по письмам погибшего на войне человека, которые героиня бережно хранила всю жизнь. Стремясь к

созданию поэтических образов молодости, счастья, разлуки, одиночества, авторы не ограничились временными рамками одной съемки. Рассказ героини о знакомстве с любимым снимался в цветущем яблоневом саду. А затем зритель видел тот же кадр, снятый зимой, что оставляло в его душе глубокий эмоциональный след.

Обширный опыт белорусской тележурналистики свидетельствует, что постижение принципов персонификации ориентировалось на утверждение в экранных произведениях гуманистических идеалов, на воплощение такого собирательного образа современника, который мог бы восприниматься обществом как масштабная личность, как лидер, отражающий лучшие устремления людей.

В период 1960-1970-х гг. общество, а вместе с ним и тележурналисты искали такой идеал в социальном типаже честного труженика, передовика производства, бескорыстного человека, примерного семьянина - рабочего, колхозника, представителя интеллигенции. В годы перестройки наиболее востребованным оказался не просто добросовестный работник-исполнитель, а человек с активной гражданской позицией, способный стать и «действующим лицом», и «локомотивом» процессов обновления в обществе. Этому типуажу противостоял социальный тип управленца-бюрократа, политика-демагога, в котором общество видело причину торможения демократических преобразований. Этот социальный тип антигероя, героя со знаком минус, был востребован в документальном телевидении и после перестройки в связи с формированием в стране многопартийной системы и последующим распадом СССР. Следует отметить, что тележурналисты, как правило, стремились ясно выразить негативное отношение к такого рода персонам, не оставляя зрителям сомнений в бескомпромиссности своей профессиональной и гражданской позиции.

С середины 1990-х гг. документальное телевидение отвечает на новый запрос общества появлением на экране еще одного социального типа - управленца, «человечного человека», способного находить общий язык с людьми, принимать самостоятельные решения и нести за них всю полноту ответственности. Наиболее активно тележурналисты вели поиск руководителя нового типа в структурах местной власти.

Однако в последнее десятилетие Белорусское телевидение все реже находит своих героев в глубинке. Исследователи отмечают, что в этот период в качестве доминирующего социального героя информационных программ утверждается «экранный образ чиновника, представленный в основном на республиканском уровне государственного управления» (Фрольцова 2003, 186). Еще более точно современную концепцию социального героя сформулировал А. Хреков, автор и ведущий телепрограммы «Главный герой» (НТВ): «Героем может стать каждый. Главное - оставаться человеком!» Эмпирический материал свидетельствует, что в этой, на первый взгляд, слишком расплывчатой фразе есть определенный резон.

Так, «Белорусское времечко» (ТК «Лад») уделило немало внимания молодому человеку, который стал экранным героем только потому, что не носит нижнего белья. К тому же тележурналисты не скрывают своих устремлений выдвинуть в кадре как лидеров целую плеяду подобных социальных героев: от звезд шоу-бизнеса до многочисленных асоциальных типов (проституток, бомжей, криминальных авторитетов и т. д.), подробности личной жизни и быта которых все чаще используются как ударное средство для привлечения внимания к телеэкрану (см. Вартаков 2006, 49). Эта тенденция, наиболее ярко проявившаяся на российских телеканалах, заявляет о себе и в белорусском телевидении 2000-х гг.

Процесс девальвации, связанный с переоценкой обществом старых ценностей и формированием новых, еще не устоявшихся, находит отражение и

на современном документальном телеэкране, хаотически совмещая такие важнейшие задачи ТВ, как формирование и защита духовного пространства общества, информирование, развлечение.

Рассмотренные особенности персонификации и на этой основе критерии типологии героя документального ТВ, конечно, не исчерпывают всей полноты обсуждаемой проблемы. Тем не менее предложенный нами анализ дает основание сделать вывод о том, что эволюция телевизионной журналистики, сравнительно молодого вида творческой деятельности, непосредственно связана с реализацией всех возможностей персонификации, которые известны на данный момент. Очевидно, что основные цели и задачи этого, процесса обусловлены прежде всего совершенствованием профессиональной методологии и формированием гражданской позиции автора, которая отражает его отношение к миру и современнику.

Автор благодарит за помощь при подготовке публикации доктора филологических наук, профессора Н.Т. Фрольцову.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
Беляев И.К. Спектакль без актера. М., 1982.
Беляев И.К. Спектакль документов. М., 1997.
Борецкий Р.А. О жанрах и формах документально-хроникального (общественно-политического) телевидения: Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1962.
Борецкий Р.А. Осторожно: телевидение! М., 2002.
Вартанов А. Два «р» - кризис жанра // Журналист. 2006. № 9. С. 48-49.
Голдовская М.Е. Человек крупным планом. М., 1981.
Деревицкий В. Опасности положительного опыта // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 3. М., 1983. С. 96-111.
Кузнецов Г.В. Специфика, принципы и методы работы телевизионного журналиста в кадре: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971.
Кузнецов Г.В. Журналист на экране. М., 1985.
Лукина М.Н. Технология интервью. М., 2003.
Луньков Д.А. Наедине с современником. Заметки режиссера документальных телефильмов. М., 1978.
Михалкович В.И. Облик видимого человека // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Вып. 2. М., 1982. С. 45-64.
Муратов С.А. Диалог. ТВ общение в кадре и за кадром. М., 1983.
Панізьнік В. Не згубіце імпульс адвечнага! // Культура. 2000. № 5. С. 13.
Фрольцова Н.Т. Телевидение: хроника, документ, образ. Мн., 1977.
Фрольцова Н.Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. Мн., 2003.
Цв и к В. Л. Телевизионная журналистика. История. Теория. Практика. М., 2004.

Поступила в редакцию 25.04.07.

Людмила Ивановна Мельникова - доцент кафедры телевидения и радиовещания.