

УДК 79.229.2
ББК 85.375,75
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-1-66-74

П.И. ГАВРИЛЮК, А.П. ГАВРИЛЮК

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ РЕЖИССЕРА С ГЕРОЕМ В КИНО- И ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

Петр Иванович Гаврилюк (1952–2021),
Санкт-Петербургский государственный университет,
кафедра театрального искусства,
профессор
Университетская наб., д. 7–9,
Санкт-Петербург, 199034, Россия

кандидат искусствоведения,
лауреат международного фестиваля искусств
им. М.А. Булгакова

Анна Петровна Гаврилюк,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет
профсоюзов,
кафедра режиссуры мультимедиа,
профессор
Фучика ул., д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия

Санкт-Петербургский государственный университет,
кафедра театрального искусства,
профессор
Университетская наб., д. 7–9,
Санкт-Петербург, 199034, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-5559-588X; SPIN 7556-7317
E-mail: ann_gavriluk@mail.ru

Реферат. *Тема работы режиссера с документальным героем на экране в условиях активного распространения визуального контента, особенно в жанре интервью, несомненно актуальна. Подготовка интервьюируемого к съемке, приемы его раскрепощения, достижение сверхзадачи и правды жизни на экране требуют детальной проработки, профессиональных знаний, опирающихся на опыт классиков режиссуры документального кино — Д. Лунькова, Ю. Шиллера, И. Беляева, А. Лысенко и др. Давно забытые приемы тесно переплетаются с инновационными идеями режиссеров. В их числе — какое поведение изберет для себя интервьюер, ведущий. В зависимости от совокупности факторов могут меняться тон и ход экранного разговора в разных жанрах. Возможно, принимая жесткую модель поведения, автор сделает тон беседы напряженным и в то же время более динамичным и острым, однако мягкая поведенческая модель может сделать разговор душевнее и доброжелательнее. Авторы проанализировали специфику работы режиссера с героем в процессе создания документальных экранных произведений. Сделана попытка осмыслить опыт предыдущих поколений режиссеров-документалистов, чтобы молодые специалисты учитывали их ошибки и достигнутые результаты при работе с так на-*

зываемым неактером — документальным героем в аудиовизуальном экранном пространстве. Делается вывод: при том, что решения сложных задач в работе режиссера с документальным героем уже описаны ведущими практиками и теоретиками в области аудиовизуальных экранных искусств, процесс становления героя в кино- и теледокументалистике не окончен. Присутствуют спорные точки зрения на ряд аспектов раскрытия личности документального героя, его раскрепощения в кадре. Поэтому, опираясь на предыдущий опыт профессионалов и учитывая появление новой техники, молодому поколению режиссеров необходимо использовать уже хорошо проверенные приемы в своем творчестве, а также стараться находить и применять новые подходы (технологии) при создании документальных экранных произведений, в которых присутствует герой.

Ключевые слова: документальный герой, экран, режиссура, аудиовизуальные искусства, документальное кино, кинодокументалистика, теледокументалистика, экранные искусства, искусствоведение.
Для цитирования: Гаврилюк П.И., Гаврилюк А.П. Специфика работы режиссера с героем в кино- и теледокументалистике // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 1. С. 66–74. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-1-66-74.

Статья посвящена изучению процесса становления героя в кино- и теледокументалистике, анализу специфики работы с ним при создании визуального произведения. Подчеркнем: тема работы режиссера с документальным героем на экране в условиях активного распространения визуального контента, особенно в жанре интервью, несомненно актуальна. Мы рассматриваем творческий процесс на примерах деятельности режиссеров-практиков и ведущих теоретиков в этой области — Д. Лунькова, Ю. Шиллера, И. Беляева, А. Лысенко и др.

В кино и на телевидении съемку говорящего человека называют синхронном. Это слово пришло из кинематографа: *синхрон* (сокращение от *синхронный кадр*) обозначает, что изображение подается одновременно с настоящим звуком отснятого в кадре действия. Ни одна передача на телевидении не обходится без синхрона. По мнению режиссера документальных фильмов Д. Лунькова, это происходит потому, что телевидение является искусством наиболее близкого личного контакта между людьми [1]. Телезрителю мало только увидеть героя, ему непременно надо с ним пообщаться. В книге «Наедине с современником» Д. Луньков пишет: «Думается, феномен ТВ состоит как раз в этом прекрасном стремлении всё — и любое самое значительное со-

бытие, и грохочущий цеховой пролет, и необозримое хлебное поле — увидеть через характер и судьбу отдельного человека. Интерес к индивидуальности... Он определяет и форму телевидения, и самую его суть... Ведь без синхрона минимальная дистанция между героем и зрителем просто не будет достигнута, необходимая мера контакта между ними не будет обеспечена» [1, с. 23].

Отметим: у каждого зрителя существует фактор доверия и интерес к тому или иному человеку на экране. Безусловно, задача режиссера, особенно если это документальный фильм, — построить материал таким образом, чтобы не только заинтересовать зрителя, но и вызвать у него определенные эмоции, отношение. Прежде всего важны герои фильма, поскольку через их взаимоотношения, судьбы можно показать определенное событие, явление. Как найти соответствующего героя? Не секрет, что многие режиссеры как в игровом, так и в неигровом кино долгое время ищут героя [2; 3]. Однако если в игровом кино в каждой студии существует картотека актеров, т. е. по фотографии можно найти необходимый типаж, а на пробах выбрать лучшего, то в документальном все намного сложнее [4; 5]. Каким должен быть этот реальный герой? Например, по типуажу человек подходит, но не всегда от него можно получить искренний, соответствующий замыслу ответ [6; 7]. Как же добиться искренности, правдивости? Режиссер документальных фильмов И. Беляев имеет свою точку зрения на эту проблему, полагая, что важным является отбор: «Я, как правило, выбираю своего героя, того героя, который мне симпатичен или антипатичен. Выбираю ту личность, которая на меня эмоционально воздействует. Я должен быть влюблен в личность... Во всяком случае, это должны быть искреннейшие отношения. Должен возникнуть душевный контакт» [8, с. 40].

Такого же мнения придерживается и Д. Луньков: «Телевизионному контакту должен предшествовать такой же глубокий, такой же тесный наш контакт с героем, когда мы его снимаем... Мера искренности и содержательности будущей встречи у экрана целиком запрограммирована в нашей встрече с героем. Дзига Вертов говорил “о любви к живому человеку”» [1, с. 75]. Далее он отмечает, что при встрече просто обмениваются соображениями с героем, ведет драматургически осмысленный разговор, поскольку в процессе общения людям нравится не просто рассказывать, а делиться идеями. Опыт режиссера свидетельствует: когда журналист недостаточно ориентируется в предмете разговора, тем самым давая человеку желанный повод рассказать как можно больше, именно тогда он получает от него меньше всего информации. И наоборот, ориентируясь в теме, он получает очень интересные рассказы. Д. Луньков подчеркивает: «Если

мы ничего ему (собеседнику) не дали, то ничего и не получим взамен. Тут все по справедливости. И напрасно мы надеемся, что за наши пятаки получим рубли. Пятаки возвращаются пятаками, рубли рублями» [1, с. 76].

Подобное мнение об этой проблеме высказывает А. Лысенко: «Когда мы снимали интервью для видеофильмов “Нашей биографии”, то подготовка интервьюеров состояла в глубоком изучении исторической информации, когда можешь вести диалог с человеком, зная время и его особенности так, чтобы он почувствовал твои знания и был больше открыт для тебя» [9, с. 57]. Таким образом, выбрав нужного героя, режиссер просто обязан детально подготовиться к разговору с ним.

О многогранности человеческой сущности на телеэкране И. Беляев говорит так: «Человек — это сотни красок, огромная система, в которой есть все: и белое, и черное, и красное, и зеленое, — а я должен показать его в нужном мне свете. Так что я как интервьюер действую все теми же методами спровоцированной ситуации. Я вступаю в бой с человеком. Я заставляю его открыться, объявить свое кредо, свои мысли, душевный настрой» [8, с. 40].

А если герой замкнулся, как раскрепостить его и достичь естественности? Известно, что в документалистике существует метод «провокации» и метод наблюдения. В отличие от И. Беляева, метод наблюдения больше поддерживает Д. Луньков: «Отвлекаю его (героя) от камеры остро поставленным вопросом. Безрезультатно. Хочу втянуть его в спор. Не выходит, — отмечает режиссер. — Скрытая камера, как известно, далеко не безгрешна. <...> Да и грешит ведь не только камера скрытая. Совершенно права М. Голдовская, когда говорит, что если и нарушает скрытая съемка правила этики, то не больше, чем открытая при использовании инсценировки» [1, с. 122, 125]. Далее в своей книге Д. Луньков приводит пример из собственной практики: фильм «Хроники хлебного поля» снят методом наблюдения.

О несовершенстве приема скрытой камеры высказывается режиссер «Новосибирсктелефильма» Ю. Шиллер: «По моему мнению, в свое время роль скрытой камеры сильно преувеличивали. Никакого нового качества она не дала, и пользоваться ею нужно больше в мире животных, чем в мире людей... Мне ближе принцип не “скрытой”, а “забытой” камеры, когда человек знает о ее существовании, видит ее рядом, но внимание этого человека настолько сфокусировано на чем-то другом, что он забывает о камере. Я считаю, что это и честнее, и эффективнее» [10, с. 107]. Как мы видим, подходы и методы режиссеров, служащие раскрытию подлинной сущности героя на экране (его органики), многообразны.

В связи со сказанным выше следует упомянуть о приемах работы с героем телевизионного журна-

листа — ведущего в студии. Авторы учебника «Методика телевизионной журналистики» Л.П. Шестеркина, Т.Д. Николаева выделяют два приема поведения журналиста — активный и пассивный [11, с. 90]. Используя приемы жесткого поведения (при необходимости применяя тактику «перекрестного допроса», задавая одни и те же вопросы в разных формулировках, уточняя односложные ответы), журналист управляет ходом беседы, корректирует речь собеседника, психологически воздействует на него, чередует нейтральные вопросы с острыми. В данном случае, на наш взгляд, главной фигурой становится интервьюер, а не интервьюируемый герой.

Совершенно противоположная расстановка сил происходит в интервью, где журналист принимает пассивную (мягкую) модель поведения [12]. В этом случае он в основном доверяет собеседнику, высоко оценивая его компетентность; не прерывает ход размышления, стремясь получить максимум информации; задает вопросы, позволяющие углубить или пояснить ту или иную мысль. Такой тип поведения, такие приемы и позволяют создать творческий портрет героя [13; 14].

Сделаем вывод: в зависимости от того, какое поведение изберет для себя журналист, будут меняться тон и ход беседы. Возможно, принимая жесткую модель поведения, он задаст тон беседы напряженный и в то же время более динамичный и острый, однако мягкая поведенческая модель может сделать разговор душевнее и доброжелательнее.

Очевидно, к каждому человеку должен быть индивидуальный подход. Внимание одного нужно сфокусировать, другого достаточно спровоцировать, а за третьим можно только тайно наблюдать. Между людьми существует дистанция при общении. Очень близкие между собой люди могут находиться в радиусе 50 см и менее друг от друга, менее близкие — на расстоянии 50–100 см, незнакомые — 100 см и больше. Естественно, это не касается определенных мест, например общественного транспорта. Многие журналисты пользуются таким способом: садятся от героя на максимальное расстояние и далеко устанавливают камеру [15; 16]. Удивительно, но именно этим приемом можно добиться искренности. Собеседник общается как бы сам с собой. Герой менее скован, так как его личное пространство не нарушено (камера далеко, но с помощью трансфокатора она фиксирует даже мелкие детали мимики).

О технических средствах, которые помогают раскрыть героя в кино- и телепродукции, говорит Д. Луньков: «Новая оптика, “тысячные” объективы, позволяющие снимать крупные планы говорящих и работающих людей с огромных расстояний, — во многом ли они уступают по “скрытости” собственно скрытой камере?» И сам отвечает: «Тех-

ника прогрессирует, видимая съемка становится, по сути, скрытой» [1, с. 125].

О технических недостатках высказывается А. Лысенко: «...благодаря инженерному образованию четко знаю, что новая техника всегда порождает новую технологию. Видеотехника порождает новую систему, новую технологию при съемках интервью...» [9, с. 58]. Он вспоминает интервью, снятое видео- и киноспособом. Последний — это «мина замедленного действия», которая подорвется через 10 минут со словами «Стоп! Перезарядка!» [9, с. 59], т. е. прервется и рассказ, и диалог. Только что вовлеченный в разговор герой может замкнуться.

О дискомфорте от применения технических средств, отрицательно воздействующих на героя, говорит и режиссер И. Беляев: «Почему же часто человек перед камерой не откровенен и не общается с собеседником? Его отвлекает свет, мешают микрофоны, камера. Поэтому волевым усилием, — пишет И. Беляев, — я достигаю нужной атмосферы. Нужно уметь слушать... Я обратил внимание на то, что фон, выгодный с точки зрения оператора, часто оказывается невыгодным для разговора, для его восприятия на экране. Иногда, чтобы фон помог рассказу, приходится выбирать очень сложные условия съемки. Это делается не для оператора, не ради изображения преимуществ мизансцены, а для того, чтобы помочь собеседнику раскрыться» [8, с. 41].

На современном телевидении, особенно в информационных программах, чаще стараются «закрыть» говорящего человека видеорядом. Но если сюжет новостей, репортаж-однодневка, будет показан только раз, максимум два раза, то в документальном фильме каждый недостаток, хоть и прикрытый, вскроется на третий, десятый раз. Д. Луньков озабочен проблемой пластики и пространства синхронного кадра: «Мы следим за тем, как синхрон звучит, и не заботимся о том, как он смотрится... Я имею в виду подлинную выразительность, когда воедино слиты слово и видимое состояние человека... Важно, чтобы находился он (герой) в состоянии подлинной жизни, чтобы слова его мы слышали через гамму действительно переживаемых и интересных нам состояний (пусть даже выражаются они — бывает и так — в безучастии и скуке). Тогда-то синхрон и становится зрелищем, полным художественной выразительности. <...> Они (режиссеры) смиряются, считая, что иллюстративный калейдоскоп все-таки лучше, чем просто “говорящие головы”. <...> Ну а если синхрон не удастся “закрыть”? В этом случае нужно его по возможности украсить деталями обстановки? Нет — обстановка должна быть естественной, необходимой синхрону, оправданной» [1, с. 128–136].

Далее Д. Луньков приводит пример, когда режиссер А. Микриков в фильме «Земные родники»

спросил поэта о том, как возникла тяга к поэтическому творчеству, заставив при этом своего героя говорить, идя по извилистой полевой дороге среди цветов. Тут, по мнению автора, герою было просто необходимо остановиться, сосредоточиться и подумать. Он же, растерявшись в ярком пейзаже, шел тропинкой среди цветов и колосков, подбирая растянутый микрофонный провод и побаиваясь в нем запутаться. Возможность внутренней сосредоточенной работы у него грубо отобрали. Нужно, как это видел Д. Луньков, оставить героя там, где удобно было бы думать над таким непростым вопросом, и следить за лицом и словом, поскольку только на этом «поле», по мнению режиссера, могло состояться зрелище, а настоящее поле с цветами было, безусловно, неуместным. «Вот уж где “изобразительность” любой ценой! Но если платить за нее приходится естественностью состояния, подлинностью переживаний, а в конечном счете самой возможностью раскрытия человека на экране, то справедливо спросить: а не слишком ли велика цена?» [1, с. 139].

Д. Луньков отмечает важность гармоничного переплетения визуального и речевого компонентов на экране: «Синхрон — это слова в непосредственном контексте изображения. Найти взаимодействие того и другого — всегда нелегкая проблема... чем масштабнее по сути разговор, тем локальнее стремится быть изображение. Вот эта обратная зависимость между содержанием синхрона и его пространством» [1, с. 129]. Режиссер во многих своих фильмах («Хроника хлебного поля», «Куриловские калачи» и др.) использует белый фон для синхронных изображений, поскольку известная особенность этого фона дает возможность сосредоточить внимание на лице. В своей книге Д. Луньков приводит цитату кинокритика Л. Рошалья: «Мы совершенно убеждены в том, что потребность в проявлении говорящих людей в кино возникла вовсе не от того только, чтобы услышать героя, а прежде всего чтобы подробнее и пристальнее рассмотреть его в кадре. <...> Портрет, крупные планы лица, выражение которого все время изменяется в ходе рассказа, — это целая мизансцена на экране, в которой мимика (а не только слова) передает и определенные изменения психологического состояния и ход мыслей. <...> Следовательно, синхронная речь в документальном кино отнюдь не противоречит пластической природе документального киноискусства, не разрушает его монтажный характер, а в известной степени изменяет их» [цит. по: 1, с. 128–129]. Каким должен быть документальный герой? На этот вопрос наиболее полный и, как кажется, наиболее точный ответ дает Д. Луньков: «В качестве же отправной точки возьмем предельно естественное: чтобы наш герой был на экране простым, искренним и глубоким, он изначально должен быть таким»

[1, с. 74]. По его мнению, недостаточно, чтобы герой был просто «интересным человеком», нужна какая-то особенная экранная (и внутренняя, и внешняя) выразительность, которую питает только талант. Режиссер считает, что можно и не использовать такое обязывающее определение, а называть проще — свойство, черта [1, с. 55].

Среди черт, которые свойственны герою документального синхрона, особое значение имеет владение «лентой видения»: «Когда-то пережитое остается в них (героях), в их душе заложенной программой, которая не исчезает и будет запущена случайно или в процессе разговора, — это чудо возвращает реальную видимость тона. “Лента видения” — вот что мне представляется источником выразительной силы синхрона» [1, с. 57]. «Воспроизвести время — прежде всего значит воспроизвести себя в этом времени. Способность, которой обладает совсем не каждый», — полагает режиссер [1, с. 63]. Снятые Д. Луньковым герои убедили его, что синхрон — своеобразная литература, которая имеет общие корни с искусством печатного слова. Среди «стихийных» литераторов режиссер находил мастеров повести, авторов новелл и даже целиком сформированных романистов. По его мнению, если понимать синхронизационную выразительность как результат особого документального таланта, то существуют случаи ранней одаренности. Д. Лунькову посчастливилось встретиться с одним пятилетним вундеркиндом, когда снимался фильм «Кукольный театр». Тем не менее режиссер не дает определенных «рецептов» отбора детей для документальных фильмов. Уместно отметить, что в советское время для съемок детей и животных кинематограф выделял в три раза больше пленки. И это не случайно, так как ребенок во время съемки требует особых подходов и решений.

Краткую рекомендацию мы находим у Ю. Шиллера: «Во-первых, герои (дети) должны быть внешне привлекательными, во-вторых, они должны быть разговорчивыми перед камерой, в-третьих, доверчивыми и наивными...» [10, с. 120]. Д. Луньков называет своих героев актерами документального фильма, но для такого актера абсолютно неприемлема любая игра, репетиция, воспроизведение: «Думаю, мы кое-чего добьемся, если возьмем себе на помощь, по-своему преломив в нашей практике, опыт создания образа, накопленный игровым кинематографом и даже театром, если будем так же, как они, четки в оценке любой детали человеческого проявления [1, с. 117]. Далее он подчеркивает: «...мы не выбираем своему герою грим, не шьем костюм, не отработываем на репетиции жест и мимику. Однако все эти элементы — не придуманные, не сделанные, не сыгранные — в общем-то есть и при документальной съемке. И здесь они столь же значимы, как в любой актерской сцене. Сама природа

документалистики не позволяет нам их менять. Но учитывать их роль в формировании образа мы обязаны» [1, с. 118].

По мнению Ю. Шиллера, документальный образ человека всегда результат общения с героем другого человека — художника. В документальном фильме каждый человек является тем, кто он есть в реальной жизни, и ничего больше. «Его образ можно скорректировать в ту или иную сторону, но снова-таки только в рамках характера. Нельзя наделять человека чертами, не присущими ему» [10, с. 121]. Людские характеры Ю. Шиллер считает главной ценностью документального телефильма, и данная ценность не часто находится на поверхности, поэтому сторонним наблюдателям не всегда удастся перенести ее на экран. Возникает проблема субъективности и объективности подачи материала, а впоследствии — проблема восприятия зрителем. Тут же возникает вопрос правды и неправды: если зритель чувствует какую-то неправду, то доверие пропадает. «Между человеком снимаемым и человеком снятым было бы неосмотрительно ставить знак равенства. Телевизионный кадр бывает щедрым на сюрпризы», — пишет Д. Луньков [1, с. 111].

А. Лысенко вспоминает: «Когда, работая над одним из видеофильмов цикла “Моя биография”, пришлось брать интервью, встретившись с героем, режиссер понял, что это шедевр. Такому интервью нужно стать центральным моментом фильма. Однако ассистент режиссера высказал мнение, что это обычный рассказ, обычное волнение» [9, с. 63]. Потом сам Лысенко убедился при просмотре, что есть наигрыш, вызванный, по мнению режиссера, актерской профессией героини: «Камера проявила это четче и жестче, чем я, сидя за полметра от человека!» [9, с. 64]. Как тут не припомнить слова В. Саппака, что телевидение — «рентген характера» [17, с. 136].

Д. Луньков в главе «О синхроне искусном и искусственном» в книге «Наедине с современником» буквально ругает так называемых «услужливых говорунов», которые скажут что нужно, повторят что нужно: «Но разоблачение, какой бы мастерской ни была подделка, неизбежно. И главным экспертом является жизнь, поскольку современный синхрон — продолжение прежде всего жизни...» [1, с. 62]. Режиссер вспоминает, как один герой его фильма сказал фразу, имитируя голос Калинина, и воспроизвел характерный тверской говор: «...он нисколько не играл. Просто рассказывал реальный случай. Все дело в том, что этот случай жил в нем такой именно — активной и яркой — жизнью» [1, с. 63]. Человек сказал это от души — и это было правдой.

Ю. Шиллер вспоминает, что один из героев рассказывал: «Человек, который шутил, не был актером и, естественно, не знал, что нашел для нас точку, которая вряд ли бы возникла по желанию

автора. Оказывается, что в документальном фильме очень мешает, если герой — актер. Естественнее и интереснее... человек, далекий от этой профессии, конечно, если его подготовить к этому, используя где метод “провокации”, где “наблюдения”, но в любом случае (интервью дает актер или нет) рентгеном правды является камера» [10, с. 124]. Однако необходима и импровизация, королева документального телефильма: «Именно импровизация дает героям фильма ту свободу, при которой они могут раскрыться, именно с ней входит в фильм дыхание жизни и возникает чувство правдивости того, что происходит. Элементы импровизации заложены в самой природе документального фильма. Событие, факт, который снимается на пленку, всегда несет много неожиданного, непредусмотренного авторами» [10, с. 125]. Естественно, всего предвидеть невозможно, но в любом случае автор должен заблаговременно знать, что ему требуется в картине: «Я ставлю перед собой задачу показать не только то, что говорит человек, — отмечает И. Беляев, — но и как он говорит, молчит, смотрит. Часто стараюсь, чтоб не текст играл решающую роль, а подтекст, эмоциональная окраска текста. Поэтому я никогда не заставляю говорить человека по тексту, произносить заученную придуманную фразу» [8, с. 43].

Д. Луньков использовал в своей практике метод наблюдения. Фильм «Куриловские калачи», по замыслу режиссера, должен был начинаться с реплики героя: «Здравствуйте». Но как это подать правдиво? Режиссер решил сделать это следующим образом. Всех героев вызывали по одному в комнату, где собирались снимать интервью. Режиссера — Лунькова — они уже знали раньше. Каждому предлагали сесть, включали незаметно камеру и следили за ним. Потом заходил Луньков, и, конечно, герой здоровался с режиссером, не подозревая, что его уже снимают. И это было искренне и правдиво. Но ошибиться оператору было нельзя, перезапись допустить невозможно. Д. Луньков сравнивал перезапись одной фразы из общего контекста беседы с кристаллом марганца: если бросить его в сосуд с водой, то малиновый оттенок будет одинаково заметен во всем содержимом сосуда. Так и неправда одной фразы испортит всё интервью [1, с. 146].

Соглашается с ним и Ю. Шиллер: «Нарушение этических границ начинается там, где героя заставляют изображать, то есть делать то, что ему не свойственно в принципе или в данный момент. Его иногда даже просят рассердиться или пошутить, и “липа” эта всегда хорошо заметна на экране» [10, с. 126]. Продолжая мысль об органичности в кадре кино- и телегероя, Д. Луньков отмечает: «Игровое кино инсценирует естественное течение настоящей жизни. И многого добилось в этом. Документальному фильму нет смысла конкурировать с ним. У него свои заботы. И только подлинное, пер-

вичное, действительно происходящее — единственно родная ему стихия» [1, с. 147].

Разумеется, жизнь не трансформируется в произведение документалистики механически. Между нею и фильмом — замысел, съемка, режиссура монтажа, поэтому некоторая искусственность в фильме неизбежна. Однако у нее существуют свои границы. Выбор героя, концепция и построение фильма принадлежат режиссеру. Облик и состояние героя — только ему самому. «Да, — пишет Ю. Шиллер, — много фильмов внешне объективны, но их объективность базируется на равнодушии к реальности. Это поверхностная объективность, путь наименьшего сопротивления, который выдается за эстетический принцип. С объективностью приходит достоверность, а правда может прийти только с художественным осмыслением действительности, а следовательно, через внутренний мир автора, через его субъективное видение» [10, с. 126]. Опираясь на историю, Ю. Шиллер пишет, что «киноправда», придя к отрицанию законов драматургии, законов композиции, зашла в тупик. Пройдя путь познания, документальное кино вернулось к тому, с чего начиналось, — к отображению действительности в художественных образах, а следовательно, и к усилению субъективного начала. По мнению режиссера, субъективное в документальном фильме — это то же самое, что и лирический герой в поэзии. Оно складывается из авторской позиции, пристрастий, авторской эмоциональности: «Без этого субъективного взгляда на жизненную реальность невозможно ощутить в ней эмоции и скрытые образы, то есть те силы, опираясь на которые игровое кино властвует над зрителем» [10, с. 126]. Именно отсутствие эмоциональности в некоторых документальных фильмах оставило их без внимания и интереса зрителей [18; 19].

По мнению И. Беляева, документальное кино может создавать драмы, комедии: «Ведь разница между документальным и игровым кино только в способах выражения, в материале для построения: там актер, здесь кинодокумент. И всё» [8, с. 42]. С ним не соглашаются авторы книги «Диалоги о телевидении»: «При всей заманчивости мечты Беляева создавать на документальном материале киноспектакли, драмы, комедии приходится поставить под сомнение то, что когда-нибудь подобные фильмы массово распространятся. Жизненная ситуация, как правило, не помещается в прокрустово ложе жанра. А деформировать документальный материал, манипулировать им для того, чтобы влезть в рамки жанра, можно только лишь до определенной черты, за которой начинаются компромиссы этического порядка, отступления от жизненной правды» [20, с. 100].

Написав сценарий документального фильма «Рассказы дяди Миши», Ю. Шиллер с болью вспоминает: «К сожалению, жизнь не любит, когда ее

придумывают. Она все делает наоборот... После этой неудачи я в который раз понял, что механически “скрестить” игровой и документальный фильм невозможно. Документальный фильм может и должен взять из игрового богатейший арсенал художественных приемов, но драматические принципы в нем должны быть свои» [10, с. 126].

Ю. Шиллер считает, что нельзя неигровой фильм грубо ограничивать некоторыми формами, нельзя определить для него рамки возможного. Однако режиссер убежден: «Мы сегодня не представляем, какие химерные формы может создать взаимное влияние игрового и неигрового фильмов, какие удивительные работы могут возникнуть на стыке двух видов экранного искусства; и путь этот будет сопровождаться дальнейшей субъективизацией, все большим усилением авторского начала. Я считаю, этот процесс неизбежен, он ни в коей мере не вступает в противоречие с природой документального фильма, которая выражается не в беспристрастном протоколировании окружающего мира, а в активном личностном соучастии с его бедами и радостями» [10, с. 126].

Сразу вспоминается фильм «Операция “Трест”» С. Колосова. Несмотря на то что он давно сошел с экранов, нужно отдать ему должное: это одна из первых попыток соединить документальное и игровое кино, к тому же очень успешная. А. Юровский отмечает: «...хотя введение документального в игровое — это лишь один из приемов создания художественного произведения. Не единственный, но много в чем определяющий его жанр» [21, с. 84]. «Операция “Трест”» — документальная драма, или документально-художественный фильм, т. е. произведение, в котором документ является элементом рассказа, влияет на развитие сюжета, непосредственно фигурирует в происходящих событиях. Соединение документального и игрового все же может иметь место, но считаем, что «Операция “Трест”» скорее исключение из правила, чем само правило. Фильм этот, безусловно, ближе к игровому, так как в нем задействованы актеры.

«Проблема человека в кадре, на мой взгляд, вообще самая важная проблема телевидения, — отмечает А. Лысенко, — ведь успех передачи, фильма на телеэкране определяется в первую очередь именно личностью героя, личностью ведущего» [9, с. 71]. А. Лысенко и многие другие режиссеры называют человека в кадре подвижной пружиной, главным рассказчиком. Д. Луньков соглашается с этим и, более того, считает каждого героя, каждую личность в фильме своим соавтором: «...права его (героя) равны с моими и даже обширнее моих, потому что реальную плоть всему фильму дает именно он. Почему же, говоря, что создание фильма — дело коллективное, мы часто ограничиваемся коротким списком: сценарист, режиссер, оператор, еще два-

три имени — и все? Нужно отдать должное игровому кино, оно в этом смысле не так самолюбиво» [1, с. 73].

Проанализировав взгляды многих авторов в сфере документального кино и принимая во внимание пласт современного документального и художественного экранного творчества, делаем вывод: при том, что решения сложных задач в работе режиссера с документальным героем уже описаны ведущими практиками и теоретиками в области аудиовизуальных экранных искусств, процесс становления героя в кино- и теледокументалистике не окончен. Присутствуют спорные точки зрения на ряд аспектов раскрытия личности документального героя, его раскрепощения в кадре и правды жизни на экране. Несомненно, и следующие поколения режиссеров, теоретиков и телевизионных ведущих будут интересоваться человеком в кадре. Поэтому, опираясь на предыдущий опыт профессионалов и учитывая появление новой техники, молодому поколению режиссеров необходимо использовать уже хорошо проверенные приемы в своем творчестве, а также стараться находить и применять новые подходы (технологии) при создании документальных экранных произведений, в которых присутствует герой.

Список источников

1. Луньков Д. Наедине с современником. Москва : Искусство, 1978. 175 с.
2. Митта А. Кино между адом и раем. Москва : Подкова, 1999. 650 с.
3. Белова Л.И. Сквозь время. Очерки истории советской кинодраматургии. Москва : Искусство, 1978. 344 с.
4. Филд С. Киносценарий. Основы написания. Москва : ЭКСМО, 2016. 384 с.
5. Основы режиссуры мультимедиапрограмм : учебное пособие. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2005. 304 с.
6. Гребнев А.Б. Записки последнего сценариста. Москва : Алгоритм, 2000. 368 с.
7. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. Москва : Академический проект, 2022. 475 с.
8. Беляев И. Драматизм жизни и взгляд документалиста // Откровения телевидения. Москва : Искусство, 1976. С. 40–43.
9. Лысенко А. Главный герой // Документальный видеofilm. Москва : Искусство. 1982. С. 57–71.
10. Шиллер Ю. Субъективность объективного фильма // Телевидение вчера, сегодня, завтра. Москва : Искусство, 1988. С. 103–126.
11. Шестеркина Л.П., Николаева Т.Д. Методика телевизионной журналистики : учеб. пособие для студентов вузов. Москва : Аспект Пресс, 2012. 223 с.
12. Телевизионная журналистика : учебник / под ред. Г.В. Кузнецова, В.Л. Цвика, А.Я. Юровского. 4-е изд. Москва : Высшая школа, 2002. 304 с.

13. Дробышенко С.В. Экран и жизнь. Москва : Искусство, 1962. С. 188–213.
14. Гаврилюк П.И. Жанры телевизионной журналистики : учебное пособие. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. 100 с.
15. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. Москва : Альпина нон-фикшн, 2010. 456 с.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Архитектура-С, 2013. 392 с.
17. Сатнак В.С. Телевидение и мы. Четыре беседы. Москва : Аспект Пресс, 2007. 168 с.
18. Эгри Л. Искусство драматургии. Москва : Зебра Е, 2007. 357 с.
19. Пронин А. Как написать хороший сценарий. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. 288 с.
20. Глуценко В., Деревицкий В., Тетерин В. Диалоги о телевидении. Москва : Искусство, 1974. 184 с.
21. Юровский А. Осторожно, документ! // Откровения телевидения. Москва : Искусство, 1976. С. 84–90.

The Specifics of the Director's Work with a Central Figure in Film and TV Documentaries

Pyotr I. Gavrilyuk (1952–2021)¹,
Anna P. Gavrilyuk^{1, 2 a *}

¹ Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia

² Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, 15, Fuchika Str., St. Petersburg, 192238, Russia

^a ORCID 0000-0001-5559-588X; SPIN 7556-7317

E-mail: * ann_gavrilyuk@mail.ru

Abstract. *The topic of the director's work with a documentary's central figure on the screen, in the conditions of active distribution of visual content, especially in the genre of interviews, is undoubtedly relevant. The interviewee's preparation for filming, the methods of their emancipation, the achievement of the ultimate goal and the truth of life on the screen require detailed study, professional knowledge based on the experience of the classics of documentary film directing — D. Lunkov, Yu. Shiller, I. Belyaev, A. Lysenko, etc. Long-forgotten techniques are closely intertwined with innovative ideas of directors. These include what behavior the interviewer or presenter decides to adhere to. Depending on the combination of factors, the tone and course of on-screen conversation in different genres may change. By adopting a tough model of behavior, the presenter can make the conversation's tone tense and, at the same time, more dynamic and sharp, while a soft behavioral model can make the conversation more sincere and friendly. The article analyzes the specifics of the director's work with a central figure in the process of creating documentary screen works. The authors attempt to comprehend the experience of previous generations of documentary filmmakers, so that young specialists can take into account their mistakes and achieved results when working with the so-called non-actor — a documentary's central figure in the audiovisual screen space. The article concludes that, despite the fact that the solutions to complex problems in the work of a*

director with a documentary's central figure have already been described by leading practitioners and theorists in the field of audiovisual screen arts, the process of forming a central figure in film and television documentaries is not over. There are controversial points of view on a number of aspects of disclosing the personality of a documentary's central figure, their emancipation on camera and the truth of life on the screen. Therefore, relying on the previous experience of the professionals and taking into account the emergence of new technologies, the younger generation of directors needs to use already well-proven techniques in their work, as well as try to find and apply new approaches (techniques) when creating documentary screen works having a central figure.

Key words: documentary's central figure, screen, directing, audiovisual arts, documentary films, film documentaries, TV documentaries, screen arts, art studies.

Citation: Gavrilyuk P.I., Gavrilyuk A.P. The Specifics of the Director's Work with a Central Figure in Film and TV Documentaries, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 1, pp. 66–74. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-1-66-74.

References

1. Lunkov D. *Naedine s sovremennikom* [Alone with a Contemporary]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, 175 p.
2. Mitta A. *Kino mezhdru adom i raem* [Cinema between Heaven and Hell]. Moscow, Podkova Publ., 1999, 650 p.
3. Belova L.I. *Skvoz' vremya. Ocherki istorii sovetskoj kinodramaturgii* [Through the Time. Essays on the History of Soviet Screenwriting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978, 344 p.
4. Field S. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Moscow, Eksmo Publ., 2016, 384 p. (in Russ.).
5. *Osnovy rezhissury mul'timedia-programm: uchebnoe posobie* [The Foundations of Directing Multimedia Programs: textbook]. St. Petersburg, SPbGUP Publ., 2005, 304 p.
6. Grebnev A.B. *Zapiski poslednego stsenarista: tsikl "O vremeni i o sebe"* [Notes by the Last Screenwriter "About Time and about Myself"]. Moscow, Algoritm Publ., 2000, 368 p.

7. Romm M.I. *Besedy o kinorezhissure* [Conversations about Filmmaking]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2022, 475 p.
8. Belyaev I. The Dramatism of Life and the View of a Documentary Filmmaker, *Otkroveniya televideniya* [Revelations of Television]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 40–43 (in Russ.).
9. Lysenko A. The Main Character, *Dokumental'nyi videofil'm* [Documentary Video Film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, pp. 57–71 (in Russ.).
10. Shiller Yu. Subjectivity of an Objective Film, *Televidenie vchera, segodnya, zavtra* [Television: Yesterday, Today, Tomorrow]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988, pp. 103–126 (in Russ.).
11. Shesterkina L.P., Nikolaeva T.D. *Metodika televizionnoi zhurnalistiki: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov* [Methods of Television Journalism: textbook]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2012, 223 p.
12. Kuznetsova G.V., Tsvik V.L., Yurovsky A.Ya. (eds.) *Televizionnaya zhurnalistika: uchebnyk* [Television Journalism: textbook]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2002, 304 p.
13. Drobyshenko S.V. *Ekran i zhizn'* [Screen and Life]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962, pp. 188–213.
14. Gavrilyuk P.I. *Zhanry televizionnoi zhurnalistiki: uchebnoe posobie* [Genres of Television Journalism: textbook]. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2008, 100 p.
15. McKee R. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Moscow, Alpina Non-Fikshn Publ., 2010, 456 p. (in Russ.).
16. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2013, 392 p.
17. Sappak B.C. *Televidenie i my. Chetyre besedy* [Television and We. Four Conversations]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2007, 168 p.
18. Egri L. *Iskusstvo dramaturgii* [The Art of Dramatic Writing]. Moscow, Zebra E Publ., 2007, 357 p.
19. Pronin A. *Kak napisat' khoroshii stsenarii* [How to Write a Good Script]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2009, 288 p.
20. Glushchenko V., Derevitsky V., Teterin V. *Dialogi o televidenii* [Conversations about Television]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, 184 p.
21. Yurovsky A. Beware, the Document! *Otkroveniya televideniya* [Revelations of Television]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 84–90 (in Russ.).

НОВИНКА



Шапиро Б., Ляпин Д. Россия в шубе. Русский мех: история, национальная идентичность и культурный статус / Бэлла Шапиро, Денис Ляпин. Москва : Новое литературное обозрение, 2023. 304 с. : ил. (Библиотека журнала «Теория моды»)

Более чем тысячелетняя традиция употребления меха – одна из важнейших мифологем русской материальной культуры. Любовь к меховой одежде одинаково часто упоминается как в зарубежных, так и в отечественных источниках, осмысляющих специфику национальной моды. Книга Бэллы Шапиро и Дениса Ляпина – одно из первых масштабных исследований, призванное проследить, как формировалась и менялась эта традиция от Древней Руси до современности. Авторы рассматривают мех как многоуровневый гипертекст и рассказывают историю не фасонов и силуэтов, а идей, сопровождающих судьбу русского меха, – политических, социально-экономических и научных. Бэлла Шапиро – доктор культурологии, кандидат исторических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных дисциплин Школы-студии МХАТ. Денис Ляпин – доктор исторических наук, заведующий кафедрой истории и историко-культурного наследия Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина.

Подробнее:

https://www.nlobooks.ru/books/biblioteka_zhurnala_teoriya_mody/25467/