



Режиссура беседы в современном российском документальном кино

А.В. Трухина

УДК 791.229.2

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются два вида беседы как метода творчества в документальном кино: портретная и проблемная. Раскрываются роли автора в процессе создания фильма: автора — как единственного режиссера, ведущего за собой героя; автора — как сорежиссера, предоставляющего свободу герою, сотворцу собственного экранного образа; автора — как участника событий, провоцирующего героя на самовыражение. Обосновывается, что все три варианта продуктивны, если дают возможность документалисту реализовать поставленные творческие задачи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальное кино, режиссура беседы, автор, герой

¹ Солганик Г.Я. Стилистика текста. М.: Флинта: Наука, 1997. С. 50.

² Телевизионная журналистика. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во Моск. ун-та, Высшая школа, 2002. С. 187.

Беседа — это не только жанр экранной публицистики, но и метод в документалистике, ведущий свою родословную от журналистского интервью, позволяющего раскрыть личность героя как через слово, так и через мимику и жест. Последние, иногда заменяя собой слова, могут служить и вопросами, и ответами одновременно. «В диалоге обычно раскрываются характеры. Он — средство создания образа, причем этот образ воплощает в себе подробное описание внешнего и внутреннего облика персонажа»¹, — пишет Г. Солганик. Интервью (от англ. interview — буквально встреча, беседа) — жанр публицистики, представляющий разговор журналиста с социально значимой личностью по актуальным вопросам. В документальном же кино беседа носит портретный или проблемный характер.

Беседа-портрет

Цель *портретной* беседы — раскрыть личность героя. «Преимущественное значение приобретают социально-психологические, эмоциональные характеристики, выявление системы ценностей интервьюируемого»². *Портретная* беседа может лежать в основе документального фильма. А может быть лишь его частью, сочетаясь с другими методами исследования личности. Манера

вести себя перед камерой, содержание ответов на вопросы дают яркое представление о характере, интеллекте, мотивах тех или иных поступков, психологическом состоянии героя.

Документальный портрет многогранен. «Человек в портрете — это человек воссозданный, созданный искусством, средствами искусства “по образу и подобию” реального конкретного человека, — пишет Манана Андроникова. — Не только по подобию, но и по образу — в отличие от зеркальной копии или простого слепка. Не только по образу, но и по подобию — в отличие от вымышленного или “идеального” изображения человека»³. Документальный герой обобщен, типизирован как результат образного постижения мира, но и конкретен как элемент «портрета» определенной среды и эпохи. «...Экранный документ, как послание этой исторической страницы, сохраняет ауру чувственного понимания действительности в предпочитаемой кинематографической форме»⁴, — пишет Г.С. Прожико. В этом, кстати сказать, кроме автора и самой реальности, участвует также зритель. «Подчеркнем, что экранный документ каждого временного периода может быть рассмотрен как своего рода *хронотоп*, рожденный совместными усилиями реальности, людей с кинокамерой и зрителей»⁵, — пишет та же исследовательница.

³ Андроникова М.И. От прототипа к образу.

К проблеме портрета в литературе и кино. М.: Наука, 1974. С. 5.

⁴ Прожико Г.С. Экранный документ в контексте современной медиакультуры // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. М.: Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. С. 18.

⁵ Прожико Г.С. Указ. соч. С. 18.

Проблемная беседа

Вторая разновидность беседы в документальном кино служит раскрытию проблемы через прямую речь и поведение многих персонажей. Как правило, это коллективные беседы, предъявляющие зрителю целый массив фактов и мнений. Герои картины Елены Ласкари «Валенки» (2012) — настоящие фанаты своего дела. На экране показан один день из череды рабочих будней Елецкой валяльной фабрики. Делать валенки — смысл профессионального существования этих людей. Полшестого утра приходят они на работу. Здесь они живут — делом живут как особая каста. С удовольствием рассказывают валяльщики о себе, своих семьях, обстоятельствах устройства на работу. Кто-то попал по распределению, кого-то муж уговорил, а кто-то пришел по материальным соображениям, в советские времена тут платили неплохие деньги. Видно, что для этих людей рабочий коллектив — семья, а фабрика — дом родной. На подоконниках — горшки с цветами, котенок тут же бегаёт. Но плохо живут эти искренне преданные делу, бесхитростные люди. «Мы не левые, мы не правые, мы — валенки», — грустно шутят они. «Никому не нужна эта фабрика, — говорит директор. — На коллективе все держится. Его заслуга, что фабрика работает».

Отметим, что кроме этих записанных на пленку коротких бесед здесь чрезвычайно важны эмоции, та невербальная информация, которая заставляет нас пристально вглядываться в лица. Герои персонифицированы. Из надписей на экране мы узнаем их конкретные имена и стаж: «Таня работает на фабрике 24 года», «Борис работает на фабрике 25 лет». В конце концов, за отдельными рассказами и лицами проступает общая, большая, социальная проблема.

Так, беседа может стать документом времени, поскольку способна создать образ не одного человека, а целого коллектива и даже поколения.

Автор как субъект экранного высказывания

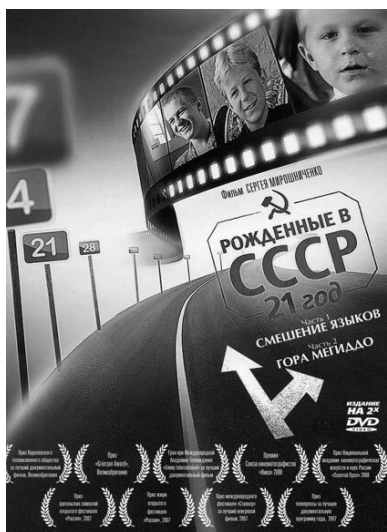
Слово «автор» в переводе с латинского языка означает — виновник, основатель, учредитель, сочинитель. Принято различать автора биографического — творческую личность, существующую «во внехудожественной, первично-эмпирической реальности», и автора «в его *внутритекстовом*, художественном воплощении»⁶. Исследователь В.В. Прозоров называет автора выразителем эмоционально-смысловой *целостности* художественного текста. Безусловно, автор — это творец. Он создает

искусственную реальность и внеположен ей. Но эта реальность как некий созданный им художественный мир хранит отпечатки его творческой личности.

В документальном кино автор отражает реальные события, создает образы конкретных людей. Режиссируя беседу, он, прежде всего, ведет за собой героев. Так происходит в картине Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР», повествующей о поколении людей, родившихся в начале 1980-х. Драма их жизни состоит в том, что появились они в одной стране, а живут уже не только в другой, но и в отдельных государствах, на которые распалась их прежняя отчизна. Все они родились в Советском Союзе, а теперь живут в разных странах. Критики писали о том, что режиссер Мирошниченко всегда соблюдает опре-

деленную дистанцию, не нарушает личного пространства своих собеседников. Задавая простые вопросы и схватывая отдельные детали поведения людей, он умеет подметить в них характерное, особенное и, в итоге, открыть что-то очень важное.

⁶ Прозоров В.В. Автор. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 2000. С. 11.



Постер к фильму «Рожденные в СССР. 21 год», реж. Сергей Мирошниченко, 2006



Кадр из фильма
«Великие реки
Сибири, Амур»,
реж. Андрей Титов,
2010

Организация творческого процесса

Режиссура беседы предполагает наличие подготовительного этапа, когда происходит первое знакомство автора и героя. Этот этап включает в себя наблюдение за будущим персонажем, изучение его биографии, окружения, обстановки жизни, создание благоприятной психологической атмосферы для обоих, установление более или менее четких рамок будущей беседы, мест ее проведения, длительности, выстраивание драматургии. Далее следует собственно беседа. О начале и конце съемки документалисты часто не задумываются, да и не очень у них это получается в силу либо спонтанности, либо, наоборот, чрезмерной заорганизованности съемки. Но это важно. И стратегии здесь бывают разные. Автор может и провоцировать те или иные реакции человека, и вести себя отстраненно, нейтрально, не влияя на поведение героя, может сам слиться со средой, чтобы почувствовать ее особенности.

Режиссер Андрей Титов интересно рассказывает о своем опыте: «Одним из моих важных принципов является момент, как я это называю, “аборигенизирования”. <...> Я пытаюсь построить работу так, чтобы камеру воспринимали как нечто рядовое: мухи летают, комары сосут, камера снимает»⁷.

Как известно, естественнее всего на экране получаются слепые и дети («В темноте» (2004) Сергея Дворцевого, «Прощеный день» (2013) Дины Бариновой, «Что за люди наши дети» (2012) Тофика Шахвердиева). Они не могут специально контролировать себя, а значит, и не

Кадр из фильма
«Великие реки
Сибири, Амур»,
реж. Андрей Титов,
2010



испытывают психологического зажима, а потому всегда невероятно естественны.

Обычных людей лучше всего снимать в естественной обстановке, где они чувствуют себя свободно и спокойно. Не сидят специально перед камерой, а одновременно занимаются привычным для себя делом. Двигаются, проживают на экране собственную жизнь, размышляют о себе вслух, вместе с тем иногда обращаясь и непосредственно к камере.

Бездомный художник в фильме «Перекресток» (2014) Анастасии Мирошниченко подробно объясняет свой странный образ жизни и делает это с таким ненаигранным удовольствием и редкостным обаянием, что зритель начинает неотрывно следить



Кадр из фильма «Перекресток», реж. Анастасия Мирошниченко, 2014

за ним, постепенно втягиваясь в его мир, мысленно задавая герою собственные недоуменные вопросы. Вызвать ответный, хотя и молчаливый, отклик зрителя — большое достижение режиссера. Ведь человек в зале может скучать (когда герой неинтересен), томиться,

просто равнодушно наблюдать за происходящим. Главное, что его самого не трогают. «Высший пилотаж», когда зритель абсолютно втянут в орбиту фильма, а в данном случае — еще и заворожен необычной умиротворенностью и ласковостью героя, тем удивительным согласием с собой и миром, в котором он постоянно пребывает, будучи лишен всего, к чему привыкли обычные люди. Мы видим героя в разных ситуациях. Однако он абсолютно правдив и естественен, что бесконечно поражает и надолго откладывается в памяти. Но и присутствие автора здесь ощутимо.

Герой как сотворец экранного образа

Иной вариант, когда герой фильма становится его активным сотворцом и даже порой ведет за собой автора, так или иначе влияя на создание собственного образа на экране. В картинах Аркадия Когана «Юрий Арабов. Механика судьбы» (2007) и Ефима Резникова «Никто не хотел уезжать» (2014) герои активно воздействуют на ход происходящих между ними и авторами бесед. Сценарист Юрий Арабов в фильме Аркадия Когана постоянно движется в кадре, будто нетерпеливо ожидая, когда, наконец,

закончится этот нескончаемый разговор, однако как профессионал отчетливо понимает его необходимость и важность. В той же ситуации находится и знаменитый литовский актер Юозас Будрайтис в картине Ефима Резникова. В какой-то момент герой даже специально заглядывает в камеру, желая завершить съемку.

Кажется, что персонажи сами «режиссируют» не только беседу, но и фильм в целом, создавая на экране образы самих себя, как это происходит в ранней картине Алексея Учителя «Баттерфляй» (1993), в начальных титрах которой так и написано: «В роли Р. Виктюка — Р. Виктюк» или в фильме Марины Чувайловой «Ужас, летящий в ночи» (2005) о драматурге и режиссере Николае Коляде, или в недавней картине Армана Ерицяна «Абонент временно недоступен» (2014), где герой не только рассказывает о себе в кадре, но еще и поторапливает автора. А тот, будто бы сомневаясь в правильности избранного пути, обращается к экспертам и выслушивает их советы о том, как снимать фильм. Таким образом, А. Ерицян находится в диалоге с героями по поводу создания картины, которую они режиссируют *вместе с ним* прямо на наших глазах.

«В ряде случаев, когда я беру киноинтервью, мне лично камера помогает, — цитирует режиссера Игоря Беляева Сергей Муратов. — Она как допинг, как кофеин обостряет реакцию отвечающих. Добрый становится более добрым, злой становится еще более злым. Условия публичности для многих людей — проявитель, стимулирующий черты характера. Своего рода катализатор чувств. Человек подает себя, как актер со сцены»⁸.

Сегодня герои в общей массе стали намного свободнее, чем прежде, они готовы обнажать и демонстрировать зрителю любые закоулки своей души, вовсе без скрытой камеры. Что влияет на них при этом: тщеславие, безразличие к собственной судьбе, обреченность или надежда на помощь и сочувствие? В каждом случае это решается индивидуально. Причем, возможны все варианты в зависимости от характера, судьбы, уровня культуры. «Заставить человека существовать без оглядки на движущуюся за ним камеру (что в немалой степени и вопрос профессионализма) можно лишь с его согласия. При этом огромное значение имеет то, насколько близко герой может подпустить к себе камеру. Расстояние от героя до камеры — его интимное пространство, которое может составлять семьдесят сантиметров, два метра или равняться нулю, — я называю “зоной змеи”, — говорит режиссер Марина Разбежкина, — поскольку сходство с биологическим явлением очевидно. У интеллигенции данная зона огромна: у ее представительниц есть свои понятия о том, как они должны выглядеть, куда можно заглянуть камере, а куда нельзя. Потому “действитель-

⁸ Муратов С.А. Пристрастная камера. 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 79.

⁹ Разбежкина М.А. Всепобеждающая жажда жизни // Октябрь, 2008, № 2. С. 153.

¹⁰ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2001. С. 152.

ное⁹ кино занимается в основном маргинальным пространством. Маргиналы быстро перестают замечать камеру... Они понимают, пусть и не всегда осознанно: это то, что их оставит в истории⁹.

Таким образом, автор может и совсем не вмешиваться в прямую речь героя. Еще в 60-е годы документалисты стали все чаще доверять партию «первой скрипки» в экранной беседе самому герою. «Живое несрепетированное слово, неповторимая индивидуальная интонация становятся важной составной частью художественной структуры фильма»¹⁰, — писала Л. Джулай. А позже в знаменитых картинах-памфлетах Владислава Тарика «Тот, кто с песней» (1988) и «Повелитель мух» (1990) Владимира Тюлькина этот прием комически обыгрывался, «взрывался» изнутри. Центральным эпизодом второй ленты был монолог заглавного героя, сидевшего посреди двора и деклариовавшего с экрана свою жизненную философию, как Бог Саваоф, наглядно напоминая зрителю о трех божественных ипостасях, так как возникал на экране в трюнной экспозиции.

Кстати, сегодня этот прием опять чрезвычайно востребован из-за влияния телевидения. Целые фильмы и даже сериалы нередко представляют собой один сплошной монолог или серию монологов героя, обращенных непосредственно к зрителю. Такой монолог тоже можно назвать беседой.

Автор как персонаж документального фильма

Существует и третий вариант, когда наряду со своими героями в кадре появляется и автор, выступая с ними почти на равных, становясь одним из персонажей собственного фильма. Назовем ленту Лидии Шейниной «Мама» (2013), где, общаясь друг с другом, в кадре и за кадром присутствуют члены одной семьи, в том числе, и автор с камерой в руках.

Вспомним также картину Павла Фаттахутдинова «Великие реки Сибири. Бирюса» (2014), где съемочная группа появляется на экране в нескольких ключевых эпизодах. Сам режиссер разговаривает со старообрядцами и другими жителями деревни прямо в кадре, подлаживаясь под стиль деревенского общения.

А вот в психологической документальной драме Владимира Тюлькина «Обреченные выжить» (2005) используется сравнительно новый прием «селфи». Здесь герои, как и во втором варианте, становятся не только объектами, но и субъектами съемки. При этом они запечатлевают себя на пленку сами, хотя и несколько стесняются этого. Так называемое домашнее видео создают ВИЧ-инфицированные сестры Лилия и Ирина. Они постоянно находятся в кадре, смотрят и оценивают снятый ими материал, ста-



Кадр из фильма
«Обреченные
выжить»,
реж. Владимир
Тюлькин, 2005

новьясь сотворцами картины. Но главное, что и сам режиссер, работая открытым приемом, появляется на экране, ведя со своими персонажами принципиальный спор, доказывая им необходимость съемки. Хотя те сопротивляются, не сильно желая становиться «символами эпохи». Многие документалисты считают подобный режиссерский подход недопустимым. Но в данном случае автор стирает грань, отделяющую его от героев, и становится не просто очевидцем и собеседником, но и участником событий. Вот запись спонтанного, происходящего в кадре, не срежиссированного спора автора со своими персонажами. Героиня: «Мы не разрешаем выпускать этот фильм». Режиссер: «Ваша душевная жизнь, ваши тайны будут миллионы лет волновать людей, потому что я сделаю такой фильм, который нормальный, простой обыкновенный человек посмотрит и скажет, как люди жили, как они переживали, какие они были хорошие». Героиня: «Моего сына школьники побьют, так как у меня такой статус». Режиссер: «А как общество менять? Как оно будет меняться? Обществу нужно только через боль что-то объяснять». Героиня: «Откуда вы знаете, как общество отнесется к нам? А может быть, общество будет бежать от нас, как от чумных?» Режиссер: «Оно не будет бежать от вас, потому что оно — те же вы»¹¹.

Признанный мастер неигрового кино Игорь Григорьев так отзывался о работе своего коллеги на заседании пресс-клуба фестиваля «Россия»: «В том, что режиссер становится на эшафот рядом с героями, я вижу будущее документального кино»¹². Правда, далеко не все согласились с этим мнением, не сочтя приемлемым столь обнаженный прием, столь резкое вмешательство режиссера в ситуацию. Но перед нами, по сути, — прием провокации, не столь уж и новый в кинематографической практике.

Выводы

Таким образом, мы убедились, что в российском документальном кино сегодня существуют разные варианты режиссуры беседы. Как правило, преобладает один из двух: либо автор, либо герой. Безусловно, расспрашивая, провоцируя, выслушивая

¹¹ Запись фонограммы фильма «Обреченные выжить» (реж. Владимир Тюлькин). — *Прим. авт.*

¹² Пресс-релиз фестиваля «Россия». Екатеринбург: 2005, № 5.

человека либо пристально наблюдая за ним, первый доминирует чаще. В другом случае инициатива может быть полностью отдана герою, который сам ведет беседу, часто обходясь и без наводящих вопросов, произнося монолог, подчас не менее драматичный и захватывающий, нежели общение двоих. В итоге человек «рисует» собственный портрет перед объективом камеры, находящейся либо в его руках, либо в руках оператора, ведя беседу прямо со зрителем, пробивая экран и оставляя автора «в тени», за кадром. В третьем случае автор и герой почти на равных взаимодействуют друг с другом как собеседники и участники событий. Так или иначе, все три варианта имеют право на существование, если избранный документалистом метод позволяет раскрыть на экране яркую личность и жизненную проблему с неожиданной стороны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андроникова М.И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино. — М.: Наука, 1974. — 200 с.
2. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2001. — 243 с.
3. Муратов С.А. Пристрастная камера. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 187 с.
4. Пресс-релиз фестиваля «Россия». — Екатеринбург, 2005, № 5.
5. Прожико Г.С. Экранный документ в контексте современной медиакультуры // Экранная культура в современном медиaprостранстве: методология, технологии, практики. — М.: Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. — С. 14–27.
6. Прозоров В.В. Автор. Введение в литературоведение. — М.: Высшая школа, 2000. — С. 11–21.
7. Разбежжина М.А. Всепобеждающая жажда жизни // Октябрь, 2008, № 2. — С. 150–154.
8. Солганик Г.Я. Стилистика текста. — М.: Флинта: Наука, 1997. — 253 с.
9. Телевизионная журналистика. 3-е изд., перераб. и доп. — М.: Изд-во Моск. ун-та, Высшая школа, 2002. — 304 с.

REFERENCES

1. Andronikova M.I. Ot prototipa k obrazu. K probleme portreta v literature i kino [From prototype to image. A problem of a portrait in literature and cinema art]. — М.: Nauka, 1974. — 200 p.
2. Dzhulaj L.N. Dokumental'nyj illyuzion. Otechestvennyj kinodokumentalizm — opyty social'nogo tvorchestva. [Documentary cinema. Domestic documentaries — social creativity's experiences]. — М.: Materik, 2001. — 243 p.
3. Muratov S.A. Pristrastnaya kamera [Biased camera]. 2-e izd., ispr. i dop. — М.: Aspekt Press, 2004. — 187 p.
4. Press-reliz festivalya «Rossiya» [“Russia” festival press release]. — Екатеринбург, 2005, № 5.
5. Prozhiko G.S. Ehkrannyj dokument v kontekste sovremennoj mediakul'tury // Ehkrannaya kul'tura v sovremennom mediaprостranstve: metodologiya, tekhnologii, praktiki. [Document on the screen in the context of modern media culture // Screen culture in contemporary media space: methodology, technology, practice]. — М.: Ekaterinburg: IPP «Ural'skij rabochij», 2006. — P. 14–27.
6. Prozorov V.V. Avtor. Vvedenie v literaturovedenie [Author. Introduction to literary criticism]. — М.: Vysshaya shkola, 2000. — P. 11–21.
7. Razbezhkina M.A. Vsepozdayushchaya zhazhda zhizni [Conquering thirst for life] // Oktyabr', 2008, № 2. — P. 150–154.
8. Solganik G.YA. Stilistika teksta [Stylistics of the text]. — М.: Flinta: Nauka, 1997. — 253 p.
9. Televizionnaya zhurnalistika [Television journalism]. 3-e izd., pererab. i dop. — М.: Izd-vo Mosk. un-ta, Vysshaya shkola, 2002. — 304 p.

Conversation Direction in Russian Contemporary Documentaries

Alexandra Troukhina

Degree applicant

UDC 791.229.2

ABSTRACT: Conversation is both a genre of screen social and political journalism as well as documentary method arising from journalistic interview. Conversation might be a basis of documentaries or just a part of it conjoining with other methods of personality or problem research. Portrait conversation aims at creation of a portrayal of one or several characters. It may become a true document of time creating an image of a whole group or generation. Problem conversation provides a spectator with multitude of facts and opinions exposing some significant social issue.

Firstly, in documentaries the author reflects over real events, creates an image of a concrete person. While directing a conversation the author, above all, leads a character.

The second variant implies that a film's character becomes its active co-creator, both an object and subject of shooting when he/she takes camera and makes a sort of popular now selfie. A character "directs" both conversation and film in general before spectators. Today this method is extremely called-for again due to the TV influence. Sometimes whole films and even TV-series appear as a character's entire monologue or monologue series organized beforehand and arising from preliminary off-screen conversations with the author.

The third variant implies that the author appear on screen along with his/her character; the author is practically equal to his/her character becoming him/herself a character of his/her own film, not only an interlocutor and a witness but a participant of the events. Here provocation method is used which is quite usual in cinema activity.

All three variants are suitable provided that they enable a documentary filmmaker to show vivid, unique, unexpected personality and certain related issue.

KEY WORDS: documentaries, conversation direction, author, character