



Остановка в пути? Проблемы неигрового кино в первое десятилетие после миллениума

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

В статье исследуются творческие процессы в российской документалистике первого десятилетия XXI века, основанные на стремлении кинематографистов найти новые пути исследования когнитивных способностей и потребностей человека. Представлена широкая тематическая панорама документального кинопортрета этого десятилетия. Проводится также анализ разных направлений поисков в области структуры жанровых форм неигрового кино: манифестация, конструкция, документальная драма, авторское художественное сочинение.

АННОТАЦИЯ УДК 778.5.03.0+778.5.03.071.1+778.5.03р-(09)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальный кинопортрет, авторская конструкция, художественное сочинение в кинодокументалистике, диалогичность метода запечатления героя

Диалектика первого десятилетия начала XXI века характеризуется двумя факторами. *Первый* — руководство кинематографии в лице А. Голутвы озвучило на одном из фестивалей начала века впечатляющую цифру — 450 названий неигровых фильмов были «поддержаны», то есть, в той или иной степени, профинансированы государством. *Второй* — солидарное мнение всех отборочных комиссий многочисленных фестивалей, включая журналистов, внимательно наблюдающих за кинопроцессом, о невысоком художественном уровне этой довольно многочисленной массы кинопродукции.

Можно было бы стать в нетерпеливую позицию и слать филиппики в адрес кинодокументалистов. Но справедливее было бы разобраться далеко не во всех, но очевидных причинах этого положения¹.

Разрушение прежней производственной схемы кинопроизводства совпало с технологической революцией, отменившей в большинстве своем пленочное производство, что сделало архаичной само существование киностудий как стабильной структуры, чей творческий коллектив отвечает за качество фильмов

¹ Подр. см.: Прожико Г.С. Отечественная кинодокументалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК, 2019, № 2. С. 21–34.

марки данного производителя. В студиях остались только горстки ветеранов-кинематографистов, пытавшихся выжить в одиночку. Завершались чиновничьи имущественные бои за здания студий, которые утрачивали свое профессиональное предназначение.

Те, кто пришел в профессию в непростые 1990-е годы, были вынуждены искать компромиссные решения, связанные с поисками заказов, которые могли бы обеспечить заработки, «кусочек хлеба». И, как признавались многие, эти рекламные заказы позволяли впоследствии создавать один — два фильма за свой счет.

Но прежние сообщества — студийные коллективы, на протяжении многих десятилетий принимавшие на себя ответственность за общий профессиональный уровень студийной продукции, — были распылены, а связи разных поколений кинодокументалистов разорваны, и потому прежние очевидные критерии профессионализма и высокого ремесла оказались размытыми. Небрежность в экранном мастерстве, пропагандируемая непрерывным потоком весьма посредственного в качественном плане телеизображения, начала восприниматься как допустимый и уместный средний уровень, а иногда и декларироваться как «новое слово» в эволюции киноязыка документалистики, что наделялось крикливыми эпитетами и разными определениями: «настоящее», «действительное», «реальное», «кинотеатр. док»...

В более комфортном положении, с точки зрения возможности самореализации, оказалось поколение «нулевых». Не случайно на многих кинофестивалях именно в это десятилетие работы дебютантов начинают широко участвовать в общем конкурсе, хотя ранее им отводилась отдельная резервация — Конкурс дебютов. Это свидетельство не столько высокого профессионального мастерства начинающих, сколько отражение снижения общей требовательности к профессиональному и творческому уровню.

Указанные причины, конечно, не единственные, которые определяют творческий уровень кинодокументалистики, но они помогают понять, что финансовые вливания не всегда могут решить вопросы подъема качества кинопродукции. Существенным моментом здесь должно стать создание творческих коллективов, позволяющих индивидуальности развиваться не в вакууме, но в атмосфере дискуссий и здоровой критики. В прежние годы именно эту сторону кинопроцесса выполнял Союз кинематографистов и его секции, связанные с неигровым

² Так, к примеру, в разговоре с молодыми энтузиастами из Санкт-Петербурга, решившими создать фестиваль молодежного кино, услышала: 1. Возраст участников — только до 28 лет. 2. Никакого следования традиции, потому представленную программу ВГИКа из 40! фильмов они отвергли. — *Прим. авт.*

кино. Проводились многочисленные семинары, смотры, выезды мастеров в регионы и т. д. Теперь Союз занят имущественными дразгами, а региональные отделения в силу малочисленности активной творческой части своего сообщества не способны сосредоточиться на обсуждении творческих проблем. И молодые кинематографисты, вступая в творческую жизнь, оказываются в определенном творческом вакууме, что порождает, с одной стороны, робость творческого поиска и мимикрию к телевизионным образцам, с другой — стремление к самоорганизации, выдвигая на первый план только возрастной ценз².

Современные технологии и уровень кинотехники делают весьма доступной работу с документальной камерой, что умножает число людей, посчитавших свои, порой дилетантские, съемки достойными публичного обсуждения и агрессивно требующих участия в профессиональных конкурсах и фестивалях. Именно кинофестивали в это время становятся единственным способом представить общественности созданное даже на профессиональной студии произведение.

Теперь сосредоточимся на тематических и творческих предпочтениях кинодокументалистов этого времени. Наблюдения показывают, что традиционные сферы профессионального любопытства в кинодокументалистике, а именно социум и человек, которые — иногда в конфликтном, а иногда в параллельном сосуществовании — были представлены в прошлом, ныне оказываются разведены. Человек прежде осознавался как часть социума не только своим трудовым участием, но и самой «логикой жизни», то ли «типичным представителем», то ли социальной жертвой. Однако в зеркале документального экрана начала века их сущностная связь, назовем ее «пуповиной», была разорвана. Человек становится объектом исследования замкнутого, хотя порой и глубокого пространства человеческой души. Первостепенной для создателей документальных лент является теперь тема «добра и зла», столь актуальная и для фильмов игровых этих лет, причем ареной этого столкновения оказывается душа человеческая. Именно на проблемах жизни души и сердца реального героя сосредоточены интересы и внимание киножурналистов, и потому не только объектом авторского размышления, но и собственно реальным материалом становится человек. Рассмотрим разные подходы при реализации этой творческой задачи, что и порождает различие стилей и жанров «лица» документалистики этого периода.

Герой и авторская концепция

Главной творческой профессиональной проблемой в этом случае оказываются отношения «автор–материал». Иногда человеческий «материал» становится всего лишь основой для демонстрации авторской концепции. В документальной драме «Березовский-TRIP» (2006, режиссеры Д. Пищулин, Д. Охотников), которая, надо сказать, была весьма поддержана критиками, повествуется о судьбе молодого человека, попробовавшего осуществить новую форму бытия в жестких рамках рыночных отношений и потерпевшего даже не психологическую, но психическую катастрофу. На экране же эта история предъявлена в эффектном клиповом разрушении кинематографического пространства. Но одновременно исчезает и сама личность героя, его пусть разгромленный, но страдающий внутренний мир. Реальный человек иллюстрирует авторскую концепцию трагичностью своей судьбы, и сам становится жертвой холодного рассудочного «киноразъятия» с полной утратой свободы существования на экране. Растворение личности героя в авторском высказывании было и прежде, когда передовик лишь олицетворял тезисы о положительном идеале. Осудив эту практику, современные кинематографисты, молодые в том числе, на деле претворяют этот принцип в жизнь, только объектом становится не передовик, но аутсайдер. Однако конечная суть — иллюстративное разрушение целостности личности героя — остается прежней.

Представляется, что вопрос об этической платформе отношений автора с героем, ставший весьма актуальным в годы постперестроечного десятилетия, не потерял своей злободневности и в новом веке. Он только приобрел несколько иные формы. На первый план теперь выходит не требование справедливого отображения социальной позиции героя, а сохранение этических границ вторжения в личный интимный мир индивидуума. В разной степени вопрос этот присутствует во многих лентах рассматриваемого десятилетия, ибо они посвящены известным или рядовым людям нашего времени. Тем не менее именно личность героя составляет основной предмет авторского и зрительского интереса.

Среди героев документальных портретов нередко встречаются масштабные фигуры литературы и искусства — В. Астафьев, А. Битов, А. Тарковский, Г. Жжёнов, К. Зиновьев, Ю. Арабов, В. Некрасов, Б. Пастернак, В. Высоцкий, Б. Эйфман и многие другие. Глубина личностного пространства каждого из них позволяет автору выйти на серьезные размышления о

смысле бытия, о роли искусства в развитии общества. Но выбор героя еще не дает гарантии философичности экранного произведения. Здесь возникают серьезные требования к масштабу личности самого автора, его способности постичь особенности мышления, понимания мира своего героя. Иначе мы получаем весьма «сниженный» как в интеллектуальном, так и эмоциональном плане образ известного человека. И потому рядом с глубокими портретами в лентах «Последний поклон. Памяти Виктора Астафьева» (2004, режиссер М. Литвяков), «Г. Жжёнов. Русский крест» (2003, режиссер С. Мирошниченко) встречаются картины, где автор ограничивается лишь внешними характеристиками героя, к примеру, «Ю. Арабов. Механика судьбы» (2007, режиссер А. Коган), «Б. Эйфман. Репетиция балета» (2006, режиссер А. Гутман).

Та же проблема справедливого и уважительного отношения автора к герою возникает и в случае обращения к людям незначительным, но достойным точного и глубокого понимания их жизненных принципов. Именно таким авторским отношением к герою отличаются ленты «Отставной учитель» (2006, режиссер В. Цаликов), «Ребро» (2007, режиссеры В. Залотуха, Г. Леонтьева), «Тимур. История последнего полета» (2005, режиссер Н. Гугуева), «Мироносицы» (2004, режиссер М. Добровольская), «Зина. Жила-была» (2007, режиссер А. Белобоков), «Чернобыль-2» (2005, режиссер О. Смакова), «Вэлла» (2006, режиссер В. Герчиков) и другие. Диалектика авторской задачи определяется противоречивой установкой — с одной стороны, есть стремление сохранить в целостной передаче особенности характера героя и способ его мышления, с другой — возникает соблазн реализовать интерпретаторский акцент и смещение внимания зрителей в область, как считает автор, более значимую. Именно желанием связать внимание зрителей с авторскими интерпретаторскими кодами и отличается хорошая, в целом, лента «Ребро». Искренний монолог жены художника и священника разбивается весьма дискуссионными вставками хроникального материала, создающими, по мысли авторов, «фон эпохи». Но ведь и сам строй жизни и мышление героев обладают той степенью независимости и автономности в любом социальном контексте, что делает публицистические отступления внешними и риторичными. Именно душевной стойкостью и эмоциональным богатством увлекает зрителей образ жены художника, хотя, возможно, динамичность ее характера проявилась бы независимо от «фона эпохи».

Прямой путь к герою

Приходится утверждать парадоксальный тезис: удача сопутствует порой авторскому самоограничению в фиксации на экране понимания своего героя, заставляя проявить сдержанность в кинематографической «подаче» человека. В фильме «Война и мир полковника Керского» (2007, режиссер М. Резвушкина) автор предоставляет зрителю возможность составить собственное впечатление от встречи с героем благодаря его прямым монологам на камеру. Убежденность и свобода выражения своей концепции жизни этого много пережившего и страдавшего человека столь велика, что не требует никаких авторских усилий для прояснения его жизненной позиции, кроме одного — доверия. Такая сила выразительности встречается в практике кинематографистов нечасто. В этом примере обнаруживается далеко не самый простой прием запечатления документального героя — *манифестация*. Внешняя легкость прямого интервью обманчива. Она требует тщательной предварительной подготовки автора к разговору и умения микшировать свое присутствие, предоставляя зрителю возможность прямого контакта с человеком.

Конечно, герой должен обладать органичностью высказывания и свободой мышления. Именно таковы герои в фильмах «Г. Жжёнов. Русский крест», «Завещание. А. Зиновьев» (2006, режиссер Е. Григорьев), «Отставной учитель», «Последний поклон. В. Астафьев», «Костя Цзю. Быть первым!» (2004, режиссеры Н. Гугуева, А. Коган). Успех лент нередко объясняется критикой «самоигральностью» материала. Но это — заблуждение, ибо никакой материал сам «играть» не будет, если автор не создаст необходимые условия. Скажем, излишне подчеркнутая почтительность А. Когана по отношению к известному сценаристу и писателю Ю. Арабову в фильме с многозначительным названием «Механика судьбы» (2007) не позволила спровоцировать героя на глубокое самовыражение, нежели то, что проявилось на экране. В то же время герой фильма «Г. Жжёнов. Русский крест» не позволил собой манипулировать и оказался прав, оставшись в пространстве своей личности и имиджа. Режиссер С. Мирошниченко посчитал важным сохранить знаменитому актеру обе стороны своей личности, в результате чего получился выразительный человеческий портрет. Открытый перед камерой или скрытый *диалог* автора и героя — сложный прием, требующий филигранного журналистского мастерства, который позволяет получить как блестящий результат, так и бледный этюд с участием реального человека.

Художественный контекст документального человека

Документальная драма — наиболее популярное и дискуссионное направление, которое активно развивается в первом десятилетии нового века. В отличие от принятой в практике современного телевидения «докудрамы», представляющей реконструкцию реальных событий с помощью актеров, жанр «документальная драма» пытается показать реально существующего человека в конфликтной драматической ситуации, хотя и с разной степенью авторского вторжения в жизненный процесс личности. Как правило, это не фрагмент масштабного действия, например, война, столкновение больших масс людей и т. д. В центре современной драмы оказываются личные судьбы и кульминации человеческих отношений, а именно то пространство, которое прежде для документалистов подлежало табуированию. Хотя, стоит отметить, многие предьявляемые на экране ситуации вызывают протесты и упреки зрителей в постановочности и манипуляции реальными людьми.

Важно подчеркнуть: современный герой существенно отличается от прежнего объекта документалистики. Он живет в условиях экранной цивилизации, диктующей не только определенные модели поведения, но и обладает свободой репрезентации перед камерой. Общение с автором тоже приобретает иную формулу. Вместо стороннего и порой тайного наблюдателя режиссер превращается в открытого собеседника. Камера становится условием (но не основополагающим) жизни героя, и потому возникает возможность запечатлеть весьма эмоциональные и пронзительные его состояния. Эту форму отношений автора с героем, видимо, можно назвать «диалогической», имея в виду не только непосредственное общение перед камерой, но и принцип работы над произведением. Конечно, с чужим человеком никто откровенничать не будет, как и выставлять свою жизнь напоказ. Непременным условием становится иная дистанция между автором и персонажем, а потому в качестве объекта нередко избираются люди знакомые, иногда родные, не требующие установления дополнительного контакта. Стоит вспомнить картины В. Косаковского «Беловы» (1995), «Паша и Ляля» (1998), «Среда» (1997), где этот принцип стал ведущим еще в 1990-е годы. В рассматриваемое время эта практика встречается в лентах «Чернобыль-2» (2005), «Под открытым небом» (2005, режиссер А. Ерицян), «В людях» (2007, режиссер М. Чувайлова), «Сестра» (2007, режиссер П. Фаттахутдинов), «Рыбак и танцовщица» (2004, режиссер В. Соломин), других. Доверие к камере побуждает персонажей свободно чувствовать себя в русле

своей жизни со всеми ее конфликтами, эмоциональными взлетами и рутинной. В результате зритель получает драматизированное *наблюдение* за бытием героя в рамках драматургии самой реальности.

Сочинение жизни

Конструкция — иная форма документалистики. Этот прием предполагает более активную авторскую манипуляцию с материалом. Так в ленте «Березовский-TRIP» конструкция, то есть авторская модель бытия героя, «поглотила» его целиком и превратила в клиповое крошево. В то же время картина «Зина. Жила-была» (2007) восстанавливает из любительских фото судьбу ушедшей из жизни героини, динамизирует ее своей монтажной конструкцией. Тонкая нюансировка рассказа оказалась возможной лишь потому, что автор хорошо знал свою героиню, и фильм стал не только ее портретом, но и эмоциональным автопортретом режиссера.

Новым решением работы с документальным героем, весьма уязвимым в этическом плане и потому дискуссионным, становится *сочинение*. Оно предполагает провокативное вмешательство создателя фильма в жизнь героя как объекта запечатления. К примеру, для съемок своего дебютного фильма «Не страшно» (2007, режиссер В. Федорова), где рассказывается история новой любви между парой молодых людей, когда-то любивших друг друга, но заболевших СПИДом и расставшихся, молодой режиссер прибегла к договоренности с героями о новой встрече и готовности сниматься. В результате мы видим на экране исключительно эмоциональное повествование с пронзительными взрывами и откровениями, конфликтами и примирениями, но... точно направленными на камеру, что вызывает отторжение не только старых, но и молодых зрителей.

И наконец, еще одна жанровая форма, которую можно назвать *художественной драмой*. Это направление наиболее точно демонстрируют такие ленты, как «Лиза» (2006, режиссер П. Фаттахутдинов), «Мать» (2007, режиссеры П. Костомаров, А. Каттен). При всей бытовой «сочности» экрана и звуковой дорожки, особенно в последней ленте, есть существенное отличие данных кинолент от множества образцов «Кинотеатра.док», что прослеживается во внятно читаемой с экрана художественной программе, в стремлении подчинить детали наблюдения в проявлении реальности законам гармонии, то есть ввести их в художественное пространство. Особую роль здесь играет исповедальная звуковая достоверность. И нельзя не отметить, что

на этом этапе развития экранного документа стала свободнее и эмоциональнее речь героев, ушла зажатость и робость самовыражения. Конечно, длительность общения съемочной группы и героев нельзя не учитывать. К примеру, картина «Мать» снималась более трех лет, и заботы героини стали важными и для создателей фильма.

Несомненно, серьезные споры вызывают и принципы обрисовки, и степень погруженности героя в бытовую среду. Напомним, что 1990-е и последующие годы прошли в документалистике при явном, а иногда и озвученном противостоянии двух позиций — линия художественного видения реальности и стремление подменить ее «физиологическими очерками» бытовой среды обитания героев. В реальной практике целью этих опытов становится создание цепочки неких эпатажных и шокирующих деталей вне окончательного смысла. Примеры подобной тенденции встречаются в кино данного десятилетия. Если это серия фильмов о роженицах, то главная героиня обязательно бомжиха с соответствующей лексикой и вольностью поведения в кадре. Если это пляж, то — «Дикий, дикий пляж», в итоге получивший неоправданное название «Жар нежных», где бытовые подробности в фильме создают гротескную модель жизни людей, превращая их в отвратительные маски. У автора фильма А. Расторгуева была лента «Чистый четверг» (1999), также не лишенная жестких подробностей, но обладавшая внятным художественным решением, вовлекавшим детали в мощное антивоенное повествование. В картине же «Дикий, дикий пляж», лишенной художественной конструкции, калейдоскоп шоковых наблюдений стал самодовлеющим и разрушил произведение.

Жизнь социума

В анализе документального кино значительное место отводится принципам изображения человека не случайно. Именно на герое сосредоточены основные усилия кинорежиссеров-документалистов, их желаниии постичь картину противостояния добра и зла в душах человеческих. Но это не означает, что из тематической панорамы неигрового кино первого десятилетия после миллениума исчезли вопросы современного социума. Хотя привычные публицистические «приговоры над жизнью», столь популярные в перестроечные времена и последующие годы, исчезают из программы кинодокументалистики. Проблемы жизни, такие как Чечня, Чернобыльская катастрофа, развал хозяйства страны, обнищание трудящихся,

способы выживания и т. д., — сохраняются как в жизни, так и на экране. Однако никто уже не кричит: «Кто виноват?». Почти все проблемы рассматриваются сквозь призму человеческого переживания и индивидуальных судеб. И потому на экране преобладает не рациональное, а скорее эмоциональное постижение этих проблем. Именно этими качествами отмечены ленты «Гастарбайтер Вера» (2010, режиссер Л. Коршик), «Раскинулось море широко» (2005, режиссер Н. Макаров), «Чернобыль-2», «Мирная жизнь» (2004, режиссеры П. Костомаров, А. Каттен), «СССР-Россия-транзит» (2005, режиссер А. Титов), «Игра окончена» (2007, режиссер А. Драницина), «День знаний» (2007, режиссер А. Яковлев).

Вместо пафосных обвинений прошлого в трагических катаклизмах настоящего возникают попытки постичь диалектику тяжелой поступи Истории, под которой «хрустит» человеческая жизнь. Человек показан в рамках социума или в образе жертвы («Березовский-TRIP», «Мирная жизнь»), или в попытках противостояния современному дикому капитализму («Угольная пыль» и «Человек из меди», 2008, режиссер М. Миро; «СССР-Россия-транзит», «Гастарбайтер Вера»). Социум осознается как оппозиция отдельному человеку, как источник его постоянных катастрофических ожиданий. Не случайно появилось много кинолент, где стихии бесчеловечного капитализма противопоставлено бескорыстие человеческой помощи, в первую очередь, самым обиженным — детям. Это фильмы «Первая высота» (2008, режиссер П. Павленко), «Таблица умножения» (2011, режиссер Е. Демидова), «Отставной учитель» (2006, режиссер В. Цаликов).

Сосредоточенность на душевном самостроительстве, которой отмечены посвященные людям ленты, как бы демонстрирует рубеж сопротивления новому образу жизни и его принципам, а именно — верность вечным нравственным опорам, на которых всегда держалась сила нашего народа.

* * *

Непростая судьба выпала на долю поколения, пришедшего в кино в трудные 1990-е годы. Но и среди них мы видим тех, кто не только выстоял, но и состоялся как интересный художник — С. Мирошниченко, В. Косаковский, С. Лозница, А. Расторгуев, Н. Гугуева, А. Осипов, А. Коган, другие. К ним активно присоединяются те, кто стартовал уже в 2000-х годах — В. Медведев, А. Титов, П. Фаттахутдинов, П. Костомаров, А. Рудницкая, А. Драницина...

Возвращаясь к упрекам в недостаточно высоком уровне кино потока в сфере документалистики этих лет (пусть и справедливым!), важно за недостаточностью мастерства разглядеть глубину авторского *намерения*, желание открыть новый характер современного человека, выявить новую жизненную проблему и новый способ экранной речи. Зоркий глаз может все это найти в несовершенном порой экранном тексте. И важно не раздавать ярлыки и оценки, а стремиться увидеть будущее в несовершенстве настоящего. ■

 ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдуллаева З.* Постдок, М.: НЛО, 2011. 477 с.
2. *Прошкин Г.* Концепция реальности в экранном документе. М.: VGIK, 2004. 453 с.
3. *Прошкин Г.* Отечественная кинодокументалистика на рубеже веков // Вестник ВГИК, 2019, № 2. С. 21–34.
4. Сеанс. СПб., 2010–2019.

REFERENCES

1. *Abdullaeva Z.* (2011) Postdok [Postdoc]. Moscow: NLO, 2011. 477 p. (In Russ.).
2. *Prozhiko G.* (2004) *Koncepciya realnosti v ehkrannom dokumente.* [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 453 p. (In Russ.).
3. *Prozhiko G.* (2019) *Otechestvennaya kinodokumentalistika na rubezhe vekov* [Russian Documentary at the Turn of the 21st Century]. *Vestnik VGIK*, 2019, № 2, pp. 21–34.
4. *Seans [Séance].* St. Petersburg, 2010–2019.

Stopover? Non-Fiction Movies in the First Decade After the Millennium

Galina S. Prozhiko

Doctor of Arts, Professor, VGIK

UDC 778.5.03.0+778.5.03.071:1+778.5.03p-(09)

ABSTRACT: The article presents new conditions for the production of national documentary movies at the beginning of 21st century, as well as the creative atmosphere and style searches of filmmakers in the field of studying the inner world of our contemporary. The traditional film portrait of a documentary hero used to present them as part of a holistic public space and therefore the relationship between an individual and the society was the key issue in the documentary of previous decades. New times have primarily focused on the private space of a particular person, distanced from the help of or confrontation with the society. The conflict between good and evil unfolds on the material of the individual's independent choice. The form of relations between the filmmaker and the hero changes, instead of the traditional observation, a dialogue of peers appears, giving rise to new forms of stylistic and genre solutions. The article offers a wide panorama of thematic searches for a documentary portrait, as well as a study of style innovations: manifestation, construction, composition, docudrama. Among the movies revealing the new artistic moves of documentary filmmakers of the first decade of the 21st century: "Mother" by P. Kostomarov and A. Katten, "Last Bow. Victor Astafiev" by M. Litvyakov, "Sister" and "Lisa" by P. Fattakhutdinov, "G. Zhzhenov. Russian Cross" by S. Miroshnichenko, "War and Peace of Colonel Kersky" by M. Rezvushkina and others.

KEY WORDS: documentary film portrait, filmmaker's design, artistic composition in documentary filmmaking, dialogic character of the method of portraying a hero