

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г.
ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра общего литературоведения
и журналистики

**«Журналистское интервью в контексте
документальных фильмов Д.А. Лунькова»**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

студента 4 курса 432 группы
направления подготовки 42.03.02 «Журналистика»
Института филологии и журналистики
Сатарова Максима Николаевича

Научный руководитель
д. филол. н., профессор _____ Е.Г. Елина

подпись, дата

Научный консультант
к. филол. н., ст. преп-ль _____ М.В.Ерохина

подпись, дата

Зав. кафедрой
д. филол. н., профессор _____ В.В. Прозоров

подпись, дата

Саратов
2019

Введение

Дмитрий Алексеевич Луньков – наш земляк, сценарист и режиссёр документального кино, действительный член Российской академии кинематографических искусств «Ника» и Национальной Академии кинематографических искусств и наук России. Он родился в 1936 году в Энгельсе, в 1959 году окончил филологический факультет Саратовского государственного университета, в 1960 году начал работать над документальными фильмами в качестве сценариста и режиссёра. Он стал одним из первых режиссеров студии «Саратовтелефильм» и за документальные фильмы, снятые именно в саратовской студии, в 1984 году получил звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1985 – звание лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых.

Объектом нашего исследования является синхронный метод съёмки документального фильма – журналистский, по сути дела, прием, который виртуозно вплетался режиссером Д.А. Луньковым в структуру его документальных кинолент. Сам термин «синхрон» обозначает изображение говорящего человека, сопровождаемое звуком его речи. Синхронная съёмка интервью – неотъемлемая часть классических телевизионных сюжетов, но во многом благодаря творчеству Д.А. Лунькова она постепенно стала такой же неотъемлемой частью документального кино.

Предметом исследования являются такие фильмы Д.А. Лунькова, как «Трудный хлеб» 1969 года, «Страница» 1970 года, «Куриловские калачи» 1971 года, «Хроника хлебного поля» 1972 года, «Николай Кулешов. Моя председательская жизнь» 1977 года, а также многочисленные интервью и статьи самого Д.А. Лунькова,

фиксирующие различные этапы его творческого пути. «Каждый мой фильм, – говорит режиссер, – это история человека, прошедшего испытание чем-либо: войной, как в «Куриловских калачах», засухой, как в «Хронике хлебного поля», властью, как в фильме «Из жизни молодого директора», тиранией, как в «Человеке для человечества». Герои фильмов Д.А. Лунькова – его современники, его земляки, те, кто создавал первые колхозы на родной Саратовщине, женщины-трактористы времен войны, хлеборобы Заволжья и Орловщины, мостостроители, мелиораторы, труженики речного флота, рабоче-рационализаторы, вспоминающие историю своего народа русские немцы, музейные работники. Дмитрий Луньков активно использует жанр портретного интервью, главная цель которого — раскрытие характера человека. При этом в жанре интервью приоритет отдается выяснению социально-психологических эмоциональных характеристик интервьюируемого, выявлению его системы ценностей.

При отборе своих героев для интервью Д.А. Луньков руководствуется одним общим правилом: «Принцип прост — есть люди, в которых много изображения и те, в которых его мало. Вот те, в которых много — их мало. Их мало, как хороших актёров, и нужно их как-то угадать. И не всегда это удаётся угадать до съёмки». В связи с этим перед нами стоит **задача** детально проанализировать вопросы: каким образом авторы фильма добиваются максимальной открытости своих героев перед камерой? Сколько времени занимает подготовительный этап работы авторов фильма с героем и как он проходит? Какие журналистские приемы использует интервьюер при записи синхрон? Как влияет поведение героя в синхроне на итоговую композицию всего фильма? Ответы на эти вопросы позволят решить нам главную **цель исследования**

— определить специфику журналистского интервью в документальных кинолентах Д.А. Лунькова.

Такая исследовательская цель определяет **новизну** исследования, связанную в первую очередь с отсутствием аналогичных комплексных работ, выполненных на материале саратовской кинодокументалистики 1960-1970-х годов. Вместе с тем, документальное кино сегодня переживает новый подъем зрительского и исследовательского интереса: в России ежегодно успешно проходят десять фестивалей документального кино, шесть из которых имеют статус международных: «Послание к Человеку» (г. Санкт-Петербург), «Россия» (г. Екатеринбург), Байкальский фестиваль научно-популярных и документальных фильмов «Человек и природа», «Свободная мысль» и «Артдокфест» (оба – г. Москва) и «Саратовские страдания» (г. Саратов). Это определяет однозначную **актуальность** нашего исследования, связанного с изучением лучших образцов отечественной кинодокументалистики.

Структура работы: исследование состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы, насчитывающего 88 источников. В первой главе рассматриваются теоретические аспекты вопроса – исследуются журналистское начало документального кино и его журналистские выразительные средства. Вторая глава связана с исследованием своеобразия режиссерского подхода Д.А. Лунькова к выбору героев, проведению интервью, организации съёмок и монтажу синхронов. Материалами для исследования выступают как сами киноленты, так и статьи и интервью самого Д.А. Лунькова, раскрывающие секреты его профессионального мастерства, а также критические статьи киноведов, изучавших творчество Д.А. Лунькова в 1950-1990-х годах.

Отличительный, фирменный прием Лунькова – съемка своих персонажей крупным планом. По словам режиссера, «взгляд, мимика, жесты – всегда выразительны, бывает, и слова не нужны». Критик Людмила Джулай так написала об этой характерной черте режиссера Лунькова: «Человеческое лицо — в его фильмах главное. В семидесятые эти фильмы, скромные по изображению (как правило, монтаж синхронных портретов людей, с которыми беседует режиссер, оставаясь за кадром), задавали некий предел эстетической аскезы»¹. Исключительно ярко этот творческий прием Д.А. Лунькова воплотился в его документальной ленте 1971-го года «Куриловские калачи», исследование которой является смысловым ядром второй главы.

Апробация работы: материалы исследования были успешно представлены на Всероссийской конференции молодых учёных «Филология и журналистика в XXI веке» в 2017 и 2018 годах.

Основное содержание работы.

Глава 1. Журналистское начало документального кино.

Формат вечернего информационно-развлекательного шоу контрастно выделяется на фоне других телевизионных форматов. Такие программы выходят в вечерний прайм-тайм, идут в прямом эфире или же записываются за несколько часов до выхода передачи. Обязательными элементами the late night show являются тизер, стендап ведущего, интервью с одним или несколькими гостями и музыкальный гость, выступлением которого заканчивается

¹ Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2005. — 240 с. С. 65.

программа. При этом нужно отметить, что такая композиционная структура основателями формата была выбрана совсем не случайно.

1.1. Черты журналистских жанров в документальном кино

Любой список жанров документального кино будет условным и спорным, поскольку таково свойство жанра как понятия. Невозможность четкой каталогизации определяется ещё и тем фактом, что само деление на игровое и неигровое кино часто ставится исследователями под сомнение, и для некоторых исследователей документалистики это сомнение стало основным принципом². Тем не менее, остановимся на некоторых жанрах документального кино, отчетливо вбирающих в себя журналистские подходы и приемы: *хроника*, *Киноэссе и фильм-дневник*, *документальный фильм-расследование*, *наблюдение*, *документальные фильмы-портреты*.

Журналистское начало документального кино определяется его сходными с телевизионной журналистикой функциональными задачами. К ним, например, относится информационная функция (удовлетворение информационных потребностей государства, человека, общества), культурно-просветительская функция (приобщение к культурной жизни и ценностям) и социально-педагогическая функция

² Дробашенко, С.В. Феномен достоверности: Очерки теории документального фильма — М.: Наука, 1972; Мартыненко, Ю.Я. Документальное киноискусство. — М.: Знание, 1979; Прожико, Г. С. Жанры в советском документальном кино 60—70 х годов: Учебное пособие — М.: ВГИК, 1980; Рошал, Л.М. Эффект скрытого изображения: Факт и автор в неигровом кино — М.: Материк, 2001; Манскова, Е. А. Современная российская теледокументалистика: Динамика жанров и средств экранной выразительности: Автореф. дисс. ...канд. филол. наук / [Алт. гос. ун-т] — Екатеринбург, 2011 и др.

(пропаганда социально-значимых ценностей)³. Документальное кино, как и журналистика, работает с массовым сознанием, обращается к актуальной и общественно значимой проблематике, ставит перед собой цель реального влияния на общественное мнение - пусть и использует для этого свой собственный арсенал выразительных художественных средств. Тем не менее, главной функцией документального кино, как и журналистики в целом, является «фиксация жизни» и при любой художественной задаче режиссера документального кино его камера все равно запечатлевает «реальную» жизнь.

1.2. Журналистские выразительные средства документального кино.

Документально-художественные жанры «решают публицистические задачи методами искусства, используют для исследования действительности и обобщений возможности художественного образа»⁴. В их основе лежат документальные факты, но решающую роль играет авторская мысль. Автор документального произведения может подвергнуть факты собственному осмыслению; поделиться своими впечатлениями со слушателями; выразить своё эмоциональное отношение к герою или событиям.

Данные жанры исследуют реальность, показывают факты, события, явления, используя собственный арсенал документально-художественных средств. «Звучащее слово, шумы, музыка, паузы, скорость воспроизведения,

³ Маслова, Т. Сценарное мастерство. Драматургия документального кино. - М., 2010. С. 318.

⁴ Шиббаева, Л. Жанры в теории и практике журналистики [Электронный ресурс]: сайт. URL: <http://www.evartist.narod.ru/text3/82.htm> (дата обращения: 28.08.2018). Загл. с экрана.

реверберация, монтаж – вот основные слагаемые», - отмечает В. Гаспарян⁵. Информационное начало, авторская лично-чувственная оценка и образное представление о человеке и событии соединены в произведениях этой группы жанров вместе с художественным проявлением, раскрытием и воплощением всех этих важнейших компонентов: «Важно не только то, *что* сказано, но и то, *как* сказано. Вариации тональности, логические и эмоциональные ударения, паузы, усиления и понижения силы звучания, темп, ритм – все это является приёмами обращения к слушателям, факторами воздействия на аудиторию»⁶.

Все вышесказанное приобретает особое значение при анализе документальных фильмов Д.А. Лунькова, построенных во многом именно на высокой эстетике *звучащего слова*. Живая речь его героев несёт в себе особую смысловую и эмоциональную нагрузку, помогая лучше воспринять идею фильма, она придает фильмам свой уникальный, объемный стиль общения со зрителями, что, фактически, максимально приближает документальное кино к журналистским жанрам радио.

Отдельным важным выразительным средством документального кино, сближающим его с журналистикой, является *монтаж* – подбор и соединение отдельных частей чего-либо для создания единства, законченного произведения. Это особый творческий приём, «план», посредством которого предварительно отбираются необходимые элементы, после чего осмыслиются в рамках того или иного жанра, учитывая характер всех внутренних

⁵ Гаспарян, В.В. Работа журналиста (технология творчества). М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2000. – 37 с. С. 23.

⁶ Там же. С. 21.

связей, в результате чего создаётся законченное произведение⁷.

Композиция структурирует журналистское произведение, определённый набор выразительных средств и методов их использования способствуют формированию различных жанров. Д. Рэндалл отмечает: «композиция — это не только складывание слов, но и организация мыслей. Не имеет значения, насколько вы преуспели в сочинении цветистых фраз и мудрых замечаний: если вы не имеете четкого представления о том, что хотите сказать, это обязательно вылезет наружу»⁸.

В большинстве фильмов Д.А. Лунькова центром композиции фильма является интервью с героями. Отличительный режиссерский ход – в избавлении кадра от всего лишнего, что может отвлечь зрителя от пристального, внимательного, медленного «вчувствования» в конструируемый образ героя.

Глава 2. Своеобразие режиссерского взгляда в кинодокументалистике Д.А. Лунькова.

Для более четкого определения творческой индивидуальности режиссера мы проанализировали важнейшие этапы развития советской кинодокументалистики, во многом сформировавшие художественный и эстетический вкус Д.А. Лунькова в тот период, когда он начал снимать свои фильмы в качестве сценариста и режиссёра.

Творческое кредо советских режиссеров-документалистов было сформулировано Сергеем

⁷ Цвик, В. Л. Телевизионная журналистика: история, теория, практика. М., 2004. – 382 с. С.56.

⁸ Рэндалл, Д. Универсальный журналист. СПб. : Национальный Институт прессы, 2000. – 120 с. С. 53.

Михайловичем Эйзенштейном – в его основе лежала «острота восприятия материала и факта; острота зрения и остроумие в сочетании увиденного; внедрение в действительность и в жизнь»⁹. Второе важное направление задал Дзига Вертов, предложивший идею «киноправды», когда «минуя литературный вымысел и актёра, человек с аппаратом выходил в жизнь, фиксируя её на плёнке»¹⁰.

Вертов долгое время думал над тем, что важно фиксировать не только картину происходящего, но и запечатлеть звуки, которые происходят в момент записи.

Дзига Вертов в своих теоретических работах рассматривал и скрытую съёмку, которая поможет раскрыть весь потенциал документального фильма. Он понимал, что сложно зафиксировать тот момент, когда герой фильма начинает раскрываться в полной мере, в противном случае лучше на его места позвать профессионального актёра, но в кинодокументалистике «не может быть и речи о предварительном «точном» согласовании. Если «согласовывать» выстрел — промах будет всегда»¹¹

Эйзенштейна и Вертова сам Д.А. Луньков неоднократно отмечал как важнейших идеологов советской и мировой кинодокументалистики¹². Однако этап его личного профессионального становления пришелся на эпоху 1960-х годов: по окончании в 1959 году филологического факультета Саратовского университета Д.А. Луньков был принят на должность редактора последних известий Саратовской студии телевидения.

⁹ Эйзенштейн, С.М. Избранные статьи. – М., 1956. – 455 с. С. 116-117.

¹⁰ Будяк, Л.М. История Отечественного кино. – М., 1999. – 528 с. С. 63.

¹¹ Там же, с. 257.

¹² Луньков, Д. А. Наедине с современником: Заметки режиссера документальных телефильмов. – М., 1978.

С одной стороны, в период 1950-х – 60-х гг. по мнению Л.Н. Джулай появляется новое поколение документалистов, которые «всё чаще прибегают к синхронным съёмкам, интервью, кинонаблюдению, открыто подчёркивают репортажную стилистику своих работ»¹³. С другой стороны, Т.Н. Зорина подчеркивает, что благодаря такому подходу документальные киноленты выходили достаточно поверхностными и порой за позицией автора «исчезала правда жизни». Правда, этот процесс не помешал развитию документального кино, так тема фильма «имевшая связь с биографией автора, выверенная его собственным опытом и, главное, соответствующая его таланту, спустя годы способна сохранить свою достоверность и значимость»¹⁴.

Повышенное внимание к документальным фильмам этого периода возникает не только у режиссёров и сценаристов, но и у самих телезрителей.

Документалисты стали стремиться к личному, интимному разговору с каждым зрителем. Если раньше жанр документального кино воспринимался и его создателями и, тем более, зрителями как нечто второстепенное, «сопутствующий товар», киножурнал перед сеансом настоящего кино, игрового, то теперь документальное кино становится важным самостоятельным жанром кинематографа»¹⁵.

Дмитрий Алексеевич Луньков далеко не сразу пришёл к методу синхронной съёмки длинных интервью.

¹³ Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2005. — 240 с. С. 118.

¹⁴ Зорина, Т.Н. Документальное кино - жанр киноискусства и история страны // Культура в современном мире. 2010. №1. С. 33.

¹⁵ Кошелева, З. Документальное кино 1950-70-х годов [Электронный ресурс]: сайт. URL: <http://meetmix.ru/event/311885> (дата обращения: 14.01.2019).

Он долгое время «по ночам штудировал Эйзенштейна»¹⁶ и был увлечён идеями Вертова. Работая над своим первым фильмами, Д.А. Луньков использовал инсценированные съёмки или, по-другому, метод восстановленного факта, а метод длительных наблюдений впервые концептуально используется им только в фильме «Над рекою мост» (1965).

В дальнейшем Дмитрий Алексеевич аргументирует свой переход к методу синхронной съёмки так: «Мне кажется, это явление возрастное. Просто однажды от стихов переходят к прозе. Так было и так будет всегда. Вдруг стал интересен «человек напротив»¹⁷.

Благоприятный исход синхронной съёмки в фильмах Д.А. Лунькова определяют несколько важнейших, на наш взгляд, факторов: алгоритм подбора героев, место записи героев документальной киноленты, метод видеосъёмки, модель поведения кинодокументалиста в процессе записи.

Заключение.

В 2016 году Валерий Владимирович Прозоров на торжестве по случаю 80-летия Дмитрия Алексеевича Лунькова начал своё поздравления юбиляра со стихотворения Сергея Есенина «Письмо к женщине»: «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянье. Луньков доказывает обратное. Именно сидя лицом к лицу можно разгадать человека. Его фильмы – до востребования. Им не раз суждено пережить возрождение. Потому что его герои – обыкновенные люди», – закончил свою мысль Валерий Владимирович.

А сам режиссер в одном из своих последних интервью развил эту же мысль: «Секундная стрелка не даёт человеку ни малейшей передышки. Всё напоминает ему

¹⁶ Фере, Г.В. Товарищ ТВ. – М., 1974. – 254 с. С. 152.

¹⁷ Там же, с. 155.

главные вопросы: что сделал в этой жизни, чего не успел, был ли честен с собой и миром? В кино да и в жизни секунды, по-моему, важнее веков. Я всегда говорил ученикам, что снимать правду века неподъёмно сложно. Чтобы увидеть человека напротив себя, нужно начинать с правды секунды, с правды мгновения...»¹⁸

В кинодокументалистике Д.А. Лунькова, давно вошедшей в золотой фонд отечественного документального наследия, задача «увидеть человека напротив себя» мастерски решалась режиссером за счет выработки собственного авторского подхода к журналистскому синхронному интервью. Наследуя и развивая идеи Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна, Дмитрий Алексеевич Луньков привнес собственный значимый вклад в теорию и практику отечественной документалистики, поставив в центр своих картин «обычного человека», становящегося в объективе его камеры настоящим «актером документального кино».

Д. А. Луньков изменил подход к созданию документальных фильмов, используя синхронный метод съёмки. Его знаменитые новаторские киноленты 1960—1970-х годов, снятые в жанре документального портрета, определили новый визуальный язык интервью с героем и раздвинули границы этого жанра: «Прежде чем стать классикой телекино, его фильмы «Трудный хлеб», «Страница», «Куриловские калачи», «Хроника хлебного поля» вызывали массу споров: скромные по изображению, чаще всего это был монтаж синхронов... Но какого эмоционального накала достигали, какой глубины и типажной завершенности были документальные портреты

¹⁸ Дмитрий Луньков: «Увидеть человека напротив себя...» [Электронный ресурс]: сайт. URL: <http://novayasamara.ru/news/3056> (дата обращения: 14.01.2019).

его героев!.. В умении разговаривать с людьми, в умении разговорить их вроде бы и кроется очень немудреный секрет Лунькова, на котором и зиждется драматургия фильмов «Долженково поле», «Живут Тельновы», «Николай Кулешов. Моя председательская жизнь»¹⁹.

«Отчасти дело в том, что он шестидесятник, только не нашего века, а предыдущего, – пишет кинокритик В. Белопольская. – Он художник народнических идеалов, жизнь в кино и жизнь вообще он скорее всего воспринимает как дело, которое нужно сделать. Картина, по Лунькову, должна принести маленькую, но пользу. Кино его всегда было аскетичным – он не искал успеха на зыбком пути формальных поисков. Подлинный человек в кадре, его синхронная речь, почва, на которой он живет, земля, которую возделывает, – вот что всегда лежит в основе образности у Лунькова. Он умеет доказывать свое право на такой выбор»²⁰.

Но самым исчерпывающим описанием творческого преломления журналистского интервью в документальном кино Д.А. Лунькова можно, на наш взгляд, считать его собственную реплику: «Вот она, наплывающая камера, ближе, ближе, и наступает момент, когда зритель занимает твоё место напротив человека, с которым ты говоришь. Зритель оказывается на месте режиссёра, и видит самую интересную картину в мире – изменяющееся лицо человека»²¹.

¹⁹ Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2005. С. 65.

²⁰ Белопольская, В. «Русь-деревня, или Была надежда...» [Электронный ресурс]: сайт. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1999/03/n3-article10> (дата обращения: 14.01.2019).

²¹ Дмитрий Луньков: «Увидеть человека напротив себя...» [Электронный ресурс]: сайт. URL: <http://novayasamara.ru/news/3056> (дата обращения: 14.01.2019).