

УДК 070:654.197(476)+791.229(476)

ГЕНЕЗИС ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ В БЕЛАРУСИ

Н. Г. СТЕЖКО¹⁾

¹⁾Институт журналистики Белорусского государственного университета,
ул. Кальварийская, 9, 220004, г. Минск, Республика Беларусь

Рассматриваются генезис и эволюция телевизионной документальной драмы (докудрамы) в Беларуси. Исследуются история создания докудрамы, ее телепроизводство, основные цели и задачи. Отмечается, что истоки докудрамы стоит искать в художественном, а не в документальном кино. В докудраме присутствуют все онтологические компоненты художественного фильма – сценарий (включающий в себя экспозицию, конфронтацию и разрешение истории), игра актеров, операторская работа, музыкальное оформление – все составляющие, работающие на создание образа. Приводится обоснование того, что телевизионная документальная драма – это не жанр документального кино, а самостоятельный вид телевизионной аудиовизуальной продукции. Выявлено, что возможности докудрамы обширны: при невысоком бюджете она позволяет образно, эмоционально и наглядно рассказать о подлинном событии, поэтому режиссеры все активнее используют арсенал докудрамы при создании телевизионной продукции.

Ключевые слова: телевизионная документальная драма; докудрама; телепроизводство; документальное кино; игровое кино; телевидение; реконструкция; хроника; аудиовизуальная продукция; телевизионная передача.

GENESIS OF THE TELEVISION DOCUMENTARY DRAMA IN BELARUS

N. G. STEZHKO^a

^aThe Institute of Journalism of the Belarusian State University,
Kal'variiskaya street, 9, 220004, Minsk, Republic of Belarus

The process of genesis and evolution of the television documentary drama in Belarus is considered. The history, the TV production, the main goals and the objectives of docudramas are studied. It is noted that the origins of docudramas are to be found in feature films, not in documentary films. All ontological characteristics of a feature film are present in docudrama: the construction of the script (including exposition, confrontation and resolution of the story), acting, cinematography and musical design. These are all the elements that are used towards the creation of an artistic image. It is substantiated that TV docudramas are not a sub-genre of documentary film but an independent form of audiovisual production for TV. Extensive possibilities of docudramas are revealed: with a relatively low budget they tell a story of a real historical event in an imaginative, graphically compelling and emotionally precise way. These qualities are the reason why filmmakers are increasingly using the arsenal of docudramas in creating television products.

Key words: television documentary drama; docudrama; TV production; documentary films; feature films; television; reconstruction; chronicle; audio-visual products; TV broadcast.

Документальная драма как новый вид экранного искусства все более активно входит в телепроизводство. Ранее этот термин теоретики рассматривали в рамках документального кино. Как указывает кандидат искусствоведения, режиссер-документалист

К. Шергова, жанр докудрамы «является использованием прежних художественных решений. С другой стороны, появление игровых эпизодов в канве сегодняшних документальных фильмов, посвященных актуальным событиям, свидетельствует как

Образец цитирования:

Стежко Н. Г. Генезис телевизионной документальной драмы в Беларуси // Журн. Белорус. гос. ун-та. Журналистика. Педагогика. 2017. № 1. С. 61–64.

For citation:

Stezhko N. G. Genesis of the television documentary drama in Belarus. *J. Belarus. State Univ. Journalism. Pedagog.* 2017. No. 1. P. 61–64 (in Russ.).

Автор:

Наталья Григорьевна Стежко – кандидат искусствоведения, доцент; доцент кафедры телевидения и радиовещания.

Author:

Natallia Stezhko, PhD (art), docent; associate professor at the department of television and radio.
natste@rambler.ru

о творческой бедности авторов, так и о “китч-трэш” потребности максимальной визуализации событий, которые обычно интересуют только так называемую “желтую прессу”. С точки зрения документалиста, докудрама есть для документалистики в целом явление пагубное, т. к., размывая границы между действительностью и вымыслом, подрывает веру в подлинность показываемых событий» [1]. Многие исследователи документального кино относились к документальной драме негативно, поскольку она размывала понятие неигрового кино, в котором режиссеру в период съемок отводилась роль наблюдателя. Только на стадии монтажа он мог проявить эмоции и дать свою интерпретацию. Однако что делать, если речь идет о событии, описанном в истории, но отсутствует иллюстрационный материал – хроникальные съемки или фотографии?! Если о нем просто рассказывать, то получится «говорящая голова» в кадре. Специальный вид документального кино – научно-популярный – мог представлять из себя лекцию ученого, но с развитием телевидения с его зрелищностью и инфотейментом данный прием стал недопустим.

В настоящее время элементы художественной реконструкции событий могут присутствовать в передачах различных жанров: новостях, криминальных хрониках, ток-шоу и т. д. Возможности докудрамы обширны – при невысоком бюджете она позволяет образно, эмоционально и наглядно рассказать о подлинном событии, поэтому режиссеры все активнее используют арсенал докудрамы при создании телевизионной продукции. Причина такой популярности кроется в природе документальной драмы.

Истоки докудрамы следует искать в художественном кино, хотя некоторые исследователи, в частности К. Шергова, считали, что это новый жанр кино документального. В докудраме присутствуют все онтологические компоненты художественного фильма, работающие на создание образа: сценарий (включающий экспозицию, конфронтацию и разрешение истории), игра актеров, операторская работа, музыкальное оформление. В основе сценария докудрамы всегда лежит подлинная история, и авторы должны опираться только на факты, в то время как в художественном фильме, который также может создаваться на основе подлинных событий, авторы могут себе позволить вымысел.

Известный киновед, доктор искусствоведения Р. Н. Юренев в предисловии к книге одного из самых влиятельных теоретиков кинематографа Зигфрида Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» пытался выделить основные достоинства игрового и документального фильмов. Он утверждал, что «двумя наиболее общими типами фильмов являются игровые и неигровые; ко второму типу относится большинство экспериментальных лент и фильмы фактов во всем их разнообразии. Допустим, что режиссеру, понимающему

специфику выразительных средств кино, предоставлена свобода выбора между игровым и неигровым решением фильма. Отдаст ли он сразу предпочтение одному из них или же отклонит саму идею выбора, полагая, что оба варианта допускают создание фильма, в равной мере удовлетворяющего требования эстетики кино?» [2].

Также им была высказана мысль, что в будущем, возможно, произойдет слияние этих видов кино, поскольку на заре развития киноискусства наблюдалось развитие двух тенденций – «люмьеровской» и «мелесовской». Братья Люмьер, изобретатели кино, придерживались неинсценированной реальности. Мельес же уводил зрителя в мир фантазий. Позднее эти два направления вылились, соответственно, в документальное и игровое (художественное) кино, «определив разницу между двумя основными тенденциями киноискусства – реалистической и формотворческой – и допуская их возможность слияния в будущем» [3, с. 10]. Поэтому документальная драма – это не новый жанр, а новый вид экранного искусства. В его рамках могут создаваться фильмы различных жанров. В зависимости от темы документальная драма может представлять из себя детектив, мелодраму, триллер, комедию, биографический портрет и т. д.

История документальной драмы в Беларуси начинается с телефильма «Парашюты на деревьях» (1973, киностудия «Беларусьфильм» по заказу Гостелерадио СССР) режиссера Иосифа Шульмана о героическом подвиге советских разведчиков в годы Великой Отечественной войны. Фильм был снят по одноименной документальной повести Наполеона Рыдевских, участника специальной диверсионно-разведывательной группы диверсионного отдела Разведуправления 3-го Белорусского фронта. Группа была сформирована 25 июня 1944 г., заброшена в тыл врага 27 июня и имела название «Джек». Авторы фильма очень точно воссоздали прошедшие события, бережно передали отличительные черты в характерах героев и показали деятельность разведгруппы так, как это было фактически – искусно сочетая выразительные средства художественного и документального кино.

Данный фильм можно считать первым в истории белорусского кино хроникально-художественно-документальным, это были первые шаги в направлении докудрамы. Здесь присутствует телевизионный прием подачи материала. Несколько раз на экране появляются участники разведгруппы «Джек»: Наполеон Рыдевских, Иван Целик, Геннадий Юшкевич, генерал-лейтенант Иван Лисов, представляющий героев, он же говорит вступительное слово, комментирует отдельные боевые операции. Герои рассказывают о своих товарищах и о себе. Создается впечатление, будто в течение более двух часов идет откровенный разговор о жизни, мужестве и самоотверженности разведчиков во время тяжелых испытаний. Оператор-постановщик фильма «Парашюты

на деревьях» – Олег Авдеев. В его работе можно выделить два направления: документальное – когда разная система кадра стремилась к имитации реальности, к «иллюзии» самой жизни, и поэтическое – для которого характерны аллегория, художественная образность и метафоричность экранного языка.

Основоположником докудрамы в Беларуси является Владимир Бокун, который в 1990 г. снял на Творческом объединении «Телефильм» Белтелерадиокомпании кинокартину «Без эпитафии», посвященную жизни и творчеству Дмитрия Федоровича Жилуновича (Тішки Гартного) – белорусского писателя, главы Временного рабоче-крестьянского правительства Советской Социалистической Республики Белоруссия, трагически погибшего в Могилёвской психиатрической лечебнице в 1937 г.

Владимир Бокун поставил перед собою задачу, с одной стороны, дать историческую информацию, с другой – выполнить законы игрового кино, чтобы присутствовали интрига, характеры, взаимоотношения между героями. Фильм создавался в то время, когда открылся доступ в архивы КГБ, и у авторов сценария В. Сколобана и Э. Ялугина появилась возможность ознакомиться с личным делом белорусского писателя и общественного деятеля Дмитрия Жилуновича. Это были протоколы его допросов, которые Владимир Бокун решил инсценировать.

Следователей играли актеры театра имени Янки Купалы Виктор Манаев и Александр Лабуш, а Тишку Гартного – Валерий Филатов. Эта сцена была провокацией в отношении известного белорусского поэта Сергея Граховского, «который был арестован органами НКВД в 1936 году в Минске. Осужден как “член контрреволюционной организации” и за “антисоветскую деятельность” приговорен к 10 годам лишения свободы» [3]. В тюрьме его камера находилась рядом с камерой Д. Жилуновича, он испытал на себе все ужасы, выпавшие на долю его коллеги. Когда В. Бокун приглашал Сергея Граховского на съемку, то не говорил, что будет его снимать. Он пояснил, что будут съемки игрового кино, а С. Граховский необходим в качестве консультанта как свидетель того, что происходило. Ведь для режиссера очень важно не ошибаться в деталях.

С. Граховский находился в студии, сидел сбоку и наблюдал за достоверностью. В это время работало три камеры. Две – снимали сцену с актерами, а третья – снимала С. Граховского, в частности его реакцию на происходящее. Самое интересное начиналось после команды режиссера: «Стоп, снято». Заканчивалась постановочная съемка, и Граховский, не зная, что его снимают, выскакивал на площадку и начинал бурно реагировать на происходящее: «Что вы снимаете?! В это никто не поверит. Вы снимаете Д. Жилуновича в галстуке. Когда человек попадал туда, его раздевали догола, заставляли нагнуться, смотрели везде, куда можно посмотреть – не спрятан ли там автомат, забирали шнурки, забирали галстук, потому что он мог повеситься. Если

вы покажете человека с галстуком, вас засмеют, потому что остались люди, которые прошли через это. Скажут, что это обман... На столе никогда не было машинок, только одна чернильница и телефон...».

Непосредственная живая реакция человека, который прошел через ужас, творящийся в застенках тюрьмы НКВД, – кадры документального кино. В сочетании с постановочными кадрами, в которых принимали участие актеры, они создали трагический образ белорусского интеллигента эпохи сталинского террора. Это, конечно, было кино, причем истинная докудрама в классическом ее проявлении. Однако такой прием съемки (провокации героя) в дальнейшем был для режиссера Владимира Бокун не возможен, потому что в следующий раз герой мог обвинить режиссера в том, что тот снимает не игровое кино, а документальное, и его реакция была бы уже не такой искренней. Этот прием ярко иллюстрирует главный вопрос, стоящий перед докудрамой: как найти золотую середину и органично объединить игровое и документальное начало, чтобы игровая часть не была иллюстрацией, а взору зрителя представлялся образ, вызывающий определенные эмоции?

Владимир Бокун во всех последующих работах искал форму для докудрамы. Поскольку этот вид фильма предназначен для телевидения, которому характерен формат (целевая аудитория, жанр, серийность и хронометраж), у докудрамы должны быть жесткие законы телепроизводства. Основные наработки были сделаны в Творческом объединении «Телефильм» Белтелерадиокомпании, занимающемся производством документального кино. В то время перед организацией не стояли задачи серийного производства, поэтому каждый фильм рассматривался как отдельная единица, и режиссеру позволялось максимально проявить свою творческую фантазию.

Следующий фильм, который продолжил тему исследования трагических судеб белорусских поэтов, – «Никогда я не умирал» (сценарий Г. Коласа, 1992 г.) – о жизни и смерти народного поэта Беларуси Янки Купалы. Учитывая опыт, Владимир Бокун для создания необходимой интонации очень жестко выстраивал ритм и композицию фильма. Кинолента начинается с секретного спецсообщения о том, что в гостинице «Москва» 28 июня 1942 г. трагически погиб Янка Купала – упал с лестницы 9-го этажа. Свидетелей гибели не было. Органично, тонко и скрупулезно через документы, найденные в архивах КГБ, показывается жизненный путь Янки Купалы: начало его творческого пути, виленский период и встречи с Павлиной Медзелкой, женитьба, попытка самоубийства в 1930 г., роль матери в жизни поэта, взаимоотношения с властью. Все эти факты передаются не только через закадровый текст, который читает Геннадий Гарбук, но и через произведения Янки Купалы – его стихи и пьесы. Именно благодаря им зритель понимает, что происходило

в душе поэта в тот или иной период его жизни. Чтобы ввести зрителя во внутренний мир героя, В. Бокун начинает рассказ о советском периоде творчества Янки Купалы с произведения «Паэты і цэнзар. Крыху баляда» (1919):

Цяпер ці калісьці – ня ўцямлю,
А толькі ня лгу ні на міг, –
Паэты пісалі паэмы,
А цэнзары рэзалі іх...

Известный белорусский режиссер Николай Пинигин читает произведение, а актеры театра имени Янки Купалы его инсценируют. Александр Лабуш – в роли поэта. Постановочные элементы органично вытекают из документальных фактов. Следует подчеркнуть, что именно вытекают, а не иллюстрируют. Владимир Бокун выбрал для своего фильма очень сложный жанр – ироническую драму. Актеры исполняют произведения Купалы или фольклор того времени. Например, частушки, которые поступали в НКВД, – «лапці рваны, штаны ў клетку – мы закончылі пяцілетку». Сочетание частушек, которые могут вызвать у зрителя улыбку, с жуткими фактами репрессий подчеркивает глубину трагедии жизни Янки Купалы, который ничего не мог изменить, мог сломаться, но остался порядочным человеком – совестью нации.

Каждый зритель делает свой вывод, режиссер ничего не навязывает. Фильму характерен четкий, выверенный ритм, создающий исторические факты (дикторский текст), реконструкция той эпохи, воспоминания очевидцев событий. Все это позволяет осмыслить полученную информацию и создать образ времени. Весь фильм – попытка разобраться на основании найденных документов, была ли смерть поэта несчастным случаем или заранее спланированным убийством. По накалу этой истории ее

можно сравнить с трагической гибелью Д. Кеннеди, тайна смерти которого до сих пор является загадкой. В. Бокун, основываясь на историческом факте гибели Янки Купалы и используя художественный арсенал создания образа, смог в тончайших нюансах передать эпоху Советского государства 1930–40-х гг.

После фильма «Никогда я не умирал» Владимир Бокун снял несколько сотен документал и как режиссер, и как продюсер на созданной им студии «Мастерская Владимира Бокуна». Опыт, который приобрел В. Бокун при работе над своими первыми фильмами в ТО «Телефильм» НГТРК, впоследствии очень пригодился при создании документал – уже сериального 26-минутного телепродукта, постоянно находящегося в сетке вещания. На телеканалах ОНТ годами шли циклы «Судьба Человека», затем «Обратный отсчет». Каноны, по которым снимались фильмы, были жестко сформулированы В. Бокуном, поскольку для их создания привлекались уже разные режиссеры.

Сейчас ведется работа над новым проектом «100 имен Беларуси», в котором активно разрабатывается 3D-графика, ищутся новый формат и новые формы подачи материала.

На протяжении последних 25 лет арсенал документал был активно использован белорусскими режиссерами при создании аудиовизуальной продукции. НГТРК Республики Беларусь, телеканалы ОНТ, СТБ имеют в своем репертуаре много как отдельных документал, так и программ, в которых присутствуют элементы документал – реконструкция и документальные источники информации, поскольку это повышает художественный и зрелищный уровень телевизионной продукции. Поэтому документал будет успешно развиваться в будущем и займет одно из ведущих мест в современном телепроизводстве.

Библиографические ссылки

1. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino> (дата обращения: 21.12.2016).
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / пер. с англ. Д. Ф. Соколовой [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newcinemaschool.com/wp-content/uploads/2012/09/E`rih-Krakaue`r-----Priroda-filma.pdf> (дата обращения: 20.12.2016).
3. Сергей Граховский [Электронный ресурс] // Cyclowiki.org. URL: http://cyclowiki.org/wiki/Сергей_Граховский (дата обращения: 09.01.2017).

References

1. Shergova K. A. Evolyutsiya zhanrov v dokumental'nom televizionnom kino : avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstv. : 17.00.03 [Electronic resource]. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino> (date of access: 21.12.2016) (in Russ.).
2. Krakauer Z. Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoi real'nosti [Electronic resource]. URL: <http://www.newcinemaschool.com/wp-content/uploads/2012/09/E`rih-Krakaue`r-----Priroda-filma.pdf> (date of access: 20.12.2016) (in Russ.).
3. Sergei Grakhovskii [Electronic resource]. Cyclowiki.org. URL: http://cyclowiki.org/wiki/Сергей_Граховский (date of access: 09.01.2017) (in Russ.).

Статья поступила в редакцию 09.01.2017.
Received by editorial board 09.01.2017.