

DOI: 10.31866/2617-2674.3.1.2020.202660

УДК 791.229.2:791.633

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ  
У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ФІЛЬМІ-СПОСТЕРЕЖЕННІ****Олександр Безручко<sup>1а</sup>, Валерія Чайковська<sup>2а</sup>**<sup>1</sup> доктор мистецтвознавства, професор;

e-mail: oleksandr\_bezruchko@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> магістрант кафедри кіно і телемистецтва;

e-mail: valeryfalcon@ukr.net; ORCID: 0000-0001-8844-4244

<sup>а</sup> Київський університет культури, Київ, Україна**Ключові слова:**режисерський задум;  
фільм-спостереження;  
аудіовізуальний твір;  
екранна реальність;  
режисер;  
документальний фільм**Анотація**

**Мета дослідження** – проаналізувати основні особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні.

**Методологія дослідження** базується на застосуванні системно-комплексного підходу до розгляду даної проблеми, в рамках якої аналізуються складові режисерського задуму та його трансформація при втіленні в аудіовізуальному творі. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано теоретичну базу, а саме, спираючись на досвід вітчизняних та закордонних майстрів екрана, складових режисерського задуму: від точного розуміння ідеї до конкретних практичних питань роботи над кадром, звуковим вирішенням та іншими елементами екранного твору. **Висновки.** Проаналізовано, застосовуючи системно-комплексний підхід, особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні, а саме складових режисерського задуму: від ідеї до практичних питань.

**Як цитувати:**

Безручко, О. та Чайковська, В. (2020). Особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 3(1), с.65-74.

**Постановка проблеми**

Фільм-спостереження – це найстаріша форма аудіовізуального твору. Перші фільми, які відомі з історії кінематографу, були фільмами-спостереженнями. Це фільми, які відображають реальне навколишнє життя. Вони знімаються без втручання, або при мінімальному

втручання у процес, який відбувається перед камерою, з боку авторів. Зазвичай їх знімають методом тривалого відеоспостереження. Зрозуміло, що для створення такого фільму неможливо докладно прописати сценарій. Режисер не може вказувати своєму герою що і як робити, він має вибудовувати драматургію свого твору виходячи з того, що відбувається

ся перед камерою. Обрана для статті тема і її спрямованість дозволяють, спираючись на досвід вітчизняних та закордонних режисерів-документалістів, проаналізувати основні особливості втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідниками у галузі створення нової екранної реальності методом відеоспостереження були здебільшого самі режисери-документалісти. Особливі уваги заслуговують книги відомого латвійського кінодокументаліста Герца Франка «Карта Птолемея. Записки кінодокументаліста» (1975) та «Озирнись біля порогу. Публікації різних років.» (2009), в яких автор, як режисер одного з найвідоміших фільмів-спостережень «На 10 хвилин доросліше», розповідає про свій досвід роботи над документальними фільмами.

Не менш важливі теоретичні та практичні аспекти втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні розглядаються у книжці відомого українського режисера-документаліста Р. Ширмана «Алхімія режисури. Майстер-клас» (2008) та монографії «Режисерський задум екранного твору» (2018), де автор досліджує цей один з найважливіших етапів роботи режисера над фільмами й телевізійними програмами.

### Мета дослідження

проаналізувати основні проблеми, тенденції та принципи втілення режисерського задуму у документальному фільмі-спостереженні.

### Виклад основного матеріалу

З моменту появи кінокамери, перші кадри, які були зафіксовані на плівку, власне і були спостереженнями. Людина просто фіксувала те, що бачила перед очима. Варто згадати перші фільми братів Люм'єрів. Але ідея відтворити за допомогою відеоспостереження нову екранну реальність з'явилася дещо пізніше. Одним з першопрохідців цього напрямку у кіномистецтві вважається Дзиг'я Вертов. Доцільно зазначити, що Дзиг'я Вертов (Давід Аркадійович Кауфман, 1896–1954) відомий у всьому світі як видатний режисер, засновник нового жанру поетичного документального кіно та теоретик кіномистецтва. Методи зйомки та монтажу документального фільму, які він відкрив та вперше застосував, вплинули на весь подальший розвиток світового кінематографа.

Як вважав Д. Вертов (1966, с.55), людське око не здатне побачити того, що бачить «око» кінокамери. В одному зі своїх маніфестів він писав: «Я – кінооко... Я – око механічне. Я, машина, показую вам світ таким, яким тільки я можу його побачити. Я звільнюю себе відсьогодні назавжди від нерухомості людської, я в безперервному русі, я наближуюсь та віддаляюсь від предметів, я підлажу під них, я залажу на них, я рухаюсь поряд з мордою коня, що біжить, я вриваюсь на повному ходу у натовп, я біжу попереду солдатів, що біжать, я піднімаюсь разом з аеропланами, я падаю та злітаю разом з тілами, що падають та злітають».

Так, для підтвердження своєї теорії він зістрибнув з арки з висоти двох поверхів у московському дворі. З цього приводу доцільно зазначити, що О. Шама у своїй статті «Кіно як воно є» пише, що Д. Вертов (2016, с.63) попросив

оператора зняти все це в уповільненому темпі, «щоб показати те, що ніколи не видно звичайним зором, – емоцію страху перед стрибком та ейфорію від вдалого приземлення». Щоб відзняти більш вдалий кадр, оператор декілька разів лягав під потяг, що рухався, щоб зняти його знизу, здирався на найвищі точки міста, наприклад, на заводську трубу. Часто для зйомок використовувався спеціальний автомобіль, на якому була розташована камера. Це дозволяло знімати рухомі об'єкти. «Кіно-Око» повинне було бачити якомога більше і фіксувати те, що суто технічно не здатне побачити людське око. Слід зауважити, що Д. Вертов вважав, що кінокамера повинна неупереджено фіксувати навколишнє життя таким, яким воно є. В його фільмах не було жодного постановочного кадру. Але це не означає, що його фільми були лише хаотичним набором кадрів кінохроніки. Д. Вертов працював над створенням образної мови, яка була б зрозуміла без перекладу у багатьох країнах світу – кіномови. І це була не просто мова, а науково-експериментальний метод дослідження дійсності. Він відмовлявся писати сценарій для неігрових фільмів, вважав абсурдом сценарій для того, в чому не передбачалося жодного інсценування. Та разом з тим, вся робота проводилась за ретельно складеним заздалегідь планом, який відрізнявся від сценарію. Він полягав у тому, що тема, яку передбачалось знімати, ретельно вивчалась у всіх проявах. Сам Д. Вертов (1966, с.159) писав про це так: «Я пропонував більш високий тип плану. Такий організаційний та творчий план дій, який забезпечував би єдність аналізу та синтезу кіноспостережень, що проводяться... Ми домагалися одночасності сценарного, знімального та мон-

тажного процесів зі спостереженнями, які йшли безперервно».

Отже, після того, як дійсність була зафіксована на плівку за допомогою кіноапарату, її треба було певним чином «організувати», використовуючи монтаж. Д. Вертов (1966, с. 54) міг змонтувати кадри, які взагалі були відзняті в різні роки, в різних місцях та фіксували геть різні події. Він сам писав про це: «Опускають в могилу труни народних героїв (знято в Астрахані у 1918 р.), засипають могилу (Кронштадт, 1921 р.), гарматний салют (Петроград, 1920 р.), вічна пам'ять, знімають шапки (Москва, 1922 р.)...». Цим режисер домагався найбільшої виразності та емоційного впливу. Він намагався викликати у глядача певні асоціації, змусити замислитися над тим, що він напевне бачив у повсякденному житті, але навряд чи помічав. Втілюючи у життя свої сміливі новаторські ідеї, Д. Вертов створював нову екранну реальність.

В той самий час слід зазначити, що паралельно з експериментами Д. Вертова розвивався інший напрямок у документалістиці. Це були фільми-спостереження, у яких в умови реальності, за якою ретельно спостерігала кінокамера, були штучно внесені деякі зміни, згідно з задумом режисера. Автором цього напрямку у кіномистецтві вважається режисер Р. Флаєрті.

З цього приводу слід зазначити, що Р. Флаєрті вважають засновником школи постановочних документальних фільмів. Цей великий кінематографіст був дослідником і розвідником Крайньої Півночі Канади. У одну зі своїх дослідницьких подорожей він узяв з собою кінокамеру та відзняв близько 25 тисяч метрів плівки про своїх друзів по подорожі, про ескімосів. Але коли Р. Флаєрті

привіз плівку для монтажу у Торонто, вона згоріла під час пожежі. Однак режисер не засмутився, він вже розумів, що фільм був не тим, що йому потрібен. Він вирішив не знімати заново загиблий фільм, а підійти до процесу зйомок геть по-новому.

Так Ж. Садуль (1982, с.75) у своїй «Загальній історії кіно» пише: «Йому хотілося показати ескімосів не з точки зору цивілізованих людей, а так, як вони самі себе бачать. За фінансової підтримки великого торговця хутрами він приступив до зйомок фільму «Нанук з півночі», героями якого стали його друзі-ескімоси. Він прожив з ними п'ятнадцять місяців в 1920–1921 роках в районі порту Гурон (Гудзонової затоки), вимагаючи, щоб вони продовжували своє повсякденне життя перед камерою, до якої дуже швидко звикли». Р. Флаєрті вдалося використати своїх непрофесійних акторів у «документальній постановці». Щоб відтворити їхнє життя, режисерові довелося розробити сценарій і попросити Нанука, його дружину Нілу, їхніх дітей перетворитися в добровільних акторів. Цей новий метод зйомки документального фільму був повною протилежністю вертовському методу кіноока. Не в останню чергу це було обумовлено суто технічними обмеженнями. Камера не могла знімати Нанука та його сім'ю в іглу діаметром чотири метри. Р. Флаєрті звернувся до ескімосів з проханням побудувати «найбільшу з існуючих іглу». Фактично мова йшла про декорацію, побудовану для постановочних потреб документального кіно.

У ході дослідження з'ясовано, що Р. Флаєрті звинувачували в тому, що його документальні фільми не відображають реальність такою, яка вона є. Але істину в кіно іноді доводиться відтворювати.

І Нанук, під час полювання, і Нілу, що була зайнята шиттям, швидко забували про камеру. Одна з чеснот Р. Флаєрті – вміння з неймовірною терплячістю почекати потрібний момент і відобразити природний жест або подію. Під час зйомок фільму «Моана» на одному з островів Самоа сам Р. Флаєрті (1982, с.78) казав про це так: «Я люблю давати ролі місцевим жителям. Вони – чудові актори, оскільки вони не грають, а несвідомо відтворюють на екрані природні речі, що найважливіше. Ось чому гра великих акторів не схожа на гру. Але жоден з них не може відмовитися від зовнішнього світу, як дитя або тварина. А туземця південних островів кінокамера хвилює не більше, ніж дитину або кошеня».

Також слід сказати, що у своїх подальших роботах Р. Флаєрті продовжував пошук найбільш виразних засобів відтворення реальності на екрані. Коли він отримав замовлення від Нафтової компанії штату Нью-Джерсі на фільм «Луїзіанська історія», він довго не міг знайти рішення фільму. Він поїхав на місце майбутніх зйомок, був у захваті від місцевих краєвидів, об'їхав селища, де мешкали нафтовики, познайомився з цікавими людьми. Але остаточна ідея фільму ніяк не формувалася. Ту мить, коли він зрозумів, як треба знімати цей фільм, Р. Флаєрті (1980, с.183) згадував так: «Одного разу ми зупинили машину біля берега лиману. Перед нами над заболоченою травою видався рухомий силует вежі, яку тягнули на буксирі. У русі ця знайома конструкція раптом стала несподівано поетичною. Її мереживні лінії чітко вимальовувалися над безкрайнім простором болот. Я і Френсіс подивилися один на одного. В цю хвилину ми зрозуміли: ось вона – ідея фільму! Перед нами був наш фільм. І майже

відразу почав вимальовуватися сюжет. Це буде розповідь про нафтову вишку, яка магічно вторглася в дикий, необжитий простір».

Отже, Р. Флаерті, як ніхто, проводив багато часу в спогляданні і усвідомленні елементів сюжету, в глибокій розробці основного матеріалу. Він мав не тільки режисерський, а й великий операторський талант. Р. Флаерті можна назвати батьком документального фільму, який визначив розвиток документального кіно в усьому світі і дуже вплинув на кінематографістів всіх країн.

Необхідно відмітити, що суперечки щодо того, чи має право режисер вносити деякі постановочні зміни у реальність, яка фіксується на камеру, втілюючи свій режисерський задум, і які зміни є допустимими, тривають і дотепер. Деяка частина кіномитців вважає, що тільки репортаж – справжнє документальне кіно, а все, у чому простежується авторське ставлення, – вже лукавство. З цього приводу звернемося до думки Г. Франка – одного з найвідоміших режисерів-документалістів сучасності, який є автором фільму-спостереження, що вже більше сорока років показують студентам кіношкіл «На 10 хвилин доросліше».

У 1978 році видатний радянський режисер Г. Франк і оператор Ю. Поднієкс зняли шедевр документального кіно «На 10 хвилин доросліше». Протягом 10 хвилин камера невідривно стежила за особою маленького глядача в ляльковому театрі. На екрані дитина переживала стільки емоцій, що на очах глядача перетворювалася на нову особистість. Спостерігаючи за емоційними змінами особи, глядачі, разом із хлопчиком, переживають цілий спектр емоцій. Відомий український режисер-документаліст Р. Ширман (2008, с.351) у своїй книжці

«Алхімія режисури. Майстер-клас» так згадує про цю стрічку: «Фільм Герца Франка «На 10 хвилин доросліше» на людей недосвідчених може справити враження простої репортерської удачі. Знімали, мовляв, люди в дитячому театрі і помітили під час вистави живе і дуже рухливе дитяче личко. Стали стежити за тим, як ця мила та безпосередня дитина дивиться лялькову виставу. І отримали в результаті чудовий фільм, який став одним з найвідоміших у світовій кінодокументалістиці. Насправді все було не так».

Отже, насправді все дійсно відбувалося набагато складніше. Вважається, що ідея цього фільму прийшла Г. Франку під час однієї вистави, де він побачив досить яскраву реакцію якоїсь дитини на те, що відбувалося на сцені. Але її втілення потребувало неабияких зусиль.

У ході дослідження з'ясовано, що багато умов було продиктовано рівнем знімальної техніки того часу. Так, зокрема, тривалість фільму була обумовлена довжиною однієї коробки кіноплівки. Тривалість її була саме десять хвилин. Річ у тім, що режисер вирішив знімати цей фільм одним кадром, без склейок. Він планував показати всю гамму змін настрою хлопчика в реальному часі, щоб увесь процес «дорослішання» відбувався просто на очах у глядача. Щоб дитина не відволікалась від того, що відбувалося на сцені, зйомка повинна була вестись прихованою камерою. Водночас потрібно було ще якось розв'язати питання з освітленням: в залі було темно, а радянська плівка не дозволяла знімати без додаткового світла. Реалізація цього режисерського задуму зажадала близько чотирьох років ретельної підготовки. Р. Ширман (2008, с.353) зазначає, що «режисерський задум чітко диктував автору проект майбутнього фільму. Ві-

дразу стало ясно, що і як слід знімати. Скасовувалися, наприклад, зйомки того, як приходять в театр глядачі, як вони заповнюють зал. Не потрібно було знімати і сам спектакль – не в ньому справа! Був потрібен один-єдиний великий план дитини. Його очі. Його переживання».

Отже, Г. Франк (2004, с.128-129) ставився до документального кіно як до філософського виду мистецтва. Навіть десятихвилинний фільм-спостереження – це фільм не тільки про враження трирічного хлопчика. Це фільм про пізнання людиною навколишнього світу, самоусвідомлення себе в цьому світі, усвідомлення що таке добро, а що – зло. Це фільм про перші – найчистіші та найщиріші – пориви людської душі. Франк так описував те, що відбувалося під час зйомки: «Він був трепетний і чутливий, як сейсмограф. Його душа вібривала в унісон з усім, що відбувалося на сцені лялькового театру, де показували виставу «Доктор Айболить». Добрий доктор летів в Африку лікувати мавп на річці Лімпопо. По дорозі, десь над Нілом, він дізнавався, що там захворів комарик. Він робив посадку і приступав до операції ... Але тут за його спиною з'являвся злий Бармалей з двома бандитами, які погрожували його вбити і вже починали осушувати пляшки зі спиртом і ліками. Комарику загрозувала смерть, і доктор пускався на хитрість. Він говорив Бармалею: «Ти можеш випити все, що тут варто, але цю пляшечку не чіпай!». Природно, Бармалей саме цю пляшечку випивав, а в пляшечці була касторка!.. Бармалей і його супутники бігли з ганьбою в кущі, а Айболить, вилікувавши комарика, летів до річки Лімпопо рятувати мавп... Ось такий цілком сучасний сюжет про гуманитарну місію і терористів, про перемогу добра над злом».

Варто проаналізувати, як вдалося режисеру вкласти стільки смислів у такий, здавалося б, нехитрий сюжет, та якими фарбами вимальовує він свої філософські картини. Точного рецепта не міг дати і сам Г. Франк. Він вважав, що кожного разу створення фільму повинне бути справжнім відкриттям. У своїй книжці «Карта Птолемея» він порівнює процес створення фільму з далеким плаванням за недосконалою географічною картою, яка складена древнім картографом, та під час якого, подорожуючи до Індії можна несподівано відкрити Америку. Єдине, в чому напевне був переконаний режисер, що в документальному кіно тільки тоді можна додати глибокого філософського сенсу та яскравого об'єму, якщо вдається до мови образів. Г. Франк (1975, с.114) писав: «Фотографуючи, беручи участь у створенні фільму, я все частіше став переконуватися, що і людину, і подію, будь-який реальний факт, будь-який предмет, не позбавляючи його буденної достовірності, можна показати образно, якщо в ньому вдасться виявити і зафіксувати ось цей «слід душі». Він може проявитися як завгодно і в чому завгодно: в деталі, настрої, стані природи, несподіваному стику кадрів, поєднанні зображення, звуку і слова тощо».

Однак, науково-технічний прогрес несподівано зробив свій внесок у суперечку щодо визначення «справжності» документального кіно. Поява цифрових технологій привела до суттєвих змін. Річ, навіть, не в тім, як розширилися можливості професійних кінематографістів. Найявніть камери, яка здатна знімати досить якісне відео протягом довгого часу, у кожному мобільному телефоні та різноманіття монтажних програм – від зовсім примітивних до професійних – робить те, що раніше було «долею обраних», доступ-

ним кожному. Це змушує подивитись на сучасну кінодокументалістику під іншим кутом. Адже сьогодні «неупереджено фіксувати навколишнє життя таким, яким воно є» здатна цілодобово звичайна камера відеоспостереження, та навряд чи це має якусь художню цінність. Треба зазначити, що суперечки викликає і сам термін «документальне кіно». Один з відомих сучасних режисерів-документалістів, автор фільму-спостереження «Аустерліц» Сергій Лозниця у своїй статті «Ілюзія документа або документ ілюзії» пише: «Термін «документальне кіно» здається мені неправильним, помилковим, що вводить нас в оману щодо того, з чим ми маємо справу, коли дивимось і обговорюємо «документальне кіно». Слово «документ» (dokumentum – письмове свідчення, свідчення, доказ) змушує нас трактувати фільм як свідчення про ту чи іншу зафіксовану на плівці подію. Але ніяким свідченням або документом фільм не може бути за цілою низкою причин. По-перше, між подією, яка відбувається в житті, і режисером, який намагається її зафіксувати, лежить режисерське сприйняття цього факту. Тільки в стадії самадхи, як стверджують йоги, сприйняття події може бути адекватним їй самій. Вже на першому етапі – простого погляду на зовнішній світ – ми стикаємося з нашою обмеженістю в його осягненні. По-друге, між режисером і подією, яку спостерігають, стоїть камера. Вона вносить свої спотворення – неминучість прямокутної рамки. Можна, звичайно, використовувати і колом – тоді буде неминучість кола. Рамка змушує нас компонувати на площині предмети, розташовані в просторі, розставляти їх за принципом важливості або неважливості, з нашої, тобто оператора, точки зору. І тут в кадр втрачаються наші упередження і есте-

тичні уподобання, весь наш глядацький досвід, моральні й етичні критерії, які починають сортувати побачене згідно з нашими переконаннями: причому останні можуть не мати жодного відношення до відзнятої події. По-третє, якщо ми робимо стрічку, монтуємо матеріал, створюємо структуру твору, починають працювати закони сприйняття, співмірності довжин, закони драматургії, які вимагають від матеріалу певної форми або примушують представити його в певній формі ... Що ж залишається в результаті від події, яка відбулася? І чи можемо ми назвати фільм її документом? Чи справедливо говорити про нього як про свідчення? Якщо фільм є документом і свідченням, то чого саме? Ймовірно, можна стверджувати, що якоюсь мірою (якою?) фільм є свідченням події, яка сталася, а якоюсь (тут про міру можна говорити впевненіше) – погляду на нього творців фільму. Отже, ми переходимо до імовірнісних характеристик в оцінці нашого уявлення про дійсність. Чи може документ мати ймовірні характеристики?» (Лозниця, 2005, с.4).

Варто зазначити, що у сучасній кінодокументалістиці відбувається щось подібне до того, що відбувалося у живопису після появи фотоапарату, коли зображення реальності на картині з фотографічною точністю просто втратило сенс. Це призвело до появи цілої низки нових цікавих напрямків у мистецтві живопису, в яких на перший план виходило відношення самого художника до того, що він зображував, його особисте бачення. Так само сьогодні надважливим стає наявність у фільмі-спостереженні якоїсь філософської ідеї, авторського бачення та чітко продуманого режисерського задуму. Складність полягає в тому, що знімаючи фільм-спостереження, режисер повинен «вхопити» та відтворити на екрані дра-

матургію самого життя. Г. Франк (2010, с.115) висловлювався про це так: «Мені близьке документальне кіно, яке зливається з ігровим, не втрачаючи своєї документальності, яке піднімається так високо, що стає художнім. Я вірю, що реальність несе в собі художню цінність, її потрібно лише відчутти і побачити».

### Висновки

Отже, фільм-спостереження не може бути відзнятий за конкретним сценарієм, тому що він апріорі базується на

спостереженні за реальним життям, у якому трапляються непередбачувані та несподівані події. Але він також не повинен спрощуватись до інформаційної фіксації навколишньої дійсності. Тоді, коли документальна реальність переломлюється кризь світосприйняття самого режисера, його філософію та світогляд, за допомогою образного відображення дійсності, якому підпорядковані всі складові режисерського задуму, можна говорити про народження нової екранної реальності аудіовізуального твору.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Беляева, Т.Г. ред., 1980. *Роберт Флаэрти: Статьи. Свидетельства. Сценарии*. Москва: Искусство.
- Дробашенко, С. ред., 1966. *Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы*. Москва: Искусство.
- Лозница, С., 2005. Иллюзия документа или документ иллюзии. *Кино-коло*, 26, с.3-6.
- Садуль, Ж., 1982. Голливуд. Конец немого кино 1919-1929. В: Т. 4. *Всеобщая история кино*. Москва: Искусство.
- Франк, Г., 1975. *Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста*. Москва: Искусство.
- Франк, Г., 2004. Опыт голого человека. *Искусство кино*, 3, с.126-134.
- Франк, Г., 2010. Но главное все-таки свет. *Искусство кино*, 3, с.111-117.
- Шама, О., 2016. Кино как оно есть. *Новое время страны*, 23 сентября (35), с.62-65.
- Ширман, Р., 2008. *Алхимия режиссуры. Мастер-класс*. Киев: Телерадиокурьер.
- Ширман, Р., 2019. *Режисерське вирішення екранного твору*. Київ.

### REFERENCES

- Beliaeva, T.G. ed., 1980. *Robert Flaerti: Stati. Svidetelstva. Stcenarii* [Robert Flaherty: Articles. Testimonies. Scenarios]. Moscow: Iskusstvo.
- Drobashenko, S. ed., 1966. *Dziga Vertov. Stati, dnevniki, zamysly* [Dziga Vertov. Articles, diaries, ideas]. Moscow: Iskusstvo.
- Frank, G., 1975. *Karta Ptolemeia. Zapiski kinodokumentalista* [Map of Ptolemy. Notes of a documentary filmmaker]. Moscow: Iskusstvo.
- Frank, G., 2004. *Opyt gologo cheloveka* [The experience of a naked man]. *Iskusstvo kino*, 3, pp.126-134.
- Frank, G., 2010. *No glavnoe vse-taki svet* [But the main thing is still light]. *Iskusstvo kino*, 3, pp.111-117.
- Loznitca, S., 2005. *Illiuziia dokumenta ili dokument illiuzii* [Illusion of a document or a document of illusion]. *Kino-kolo*, 26, pp.3-6.



Sadul, Zh., 1982. Gollivud. Konetc nemogo kino 1919-1929 [Hollywood. The end of silent films 1919-1929]. In: Vol. 4. Vseobshchaia istoriia kino [The general history of cinema]. Moscow: Iskusstvo.

Shama, O., 2016. Kino kak ono est [Cinema as it is]. *Novoe vremia strany*, 23 September (35), pp.62-65.

Shirman, R., 2008. *Alkhimiia rezhissury. Master-klass* [Alchemy of direction. Master Class]. Kyiv: Teleradiokurer.

Shyrman, R., 2019. *Rezhyserske vyrishennia ekrannoho tvoru* [Directing a screenplay]. Kyiv

## ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ-НАБЛЮДЕНИИ

Александр Безручко<sup>1а</sup>, Валерия Чайковская<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> доктор искусствоведения, профессор;

e-mail: [oleksandr\\_bezruchko@ukr.net](mailto:oleksandr_bezruchko@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> магистрант кафедры кино и телеискусства;

e-mail: [valeryfalcon@ukr.net](mailto:valeryfalcon@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8844-4244

<sup>а</sup> Киевский университет культуры, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** – проанализировать основные особенности воплощения режиссерского замысла в документальном фильме-наблюдении. **Методология исследования** базируется на применении системно-комплексного подхода к рассмотрению данной проблемы, в рамках которой анализируются составляющие режиссерского замысла и его трансформация при воплощении в аудиовизуальном произведении. **Научная новизна.** Впервые проанализирована теоретическая база, а именно, опираясь на опыт отечественных и зарубежных мастеров экрана, составляющие режиссерского замысла: от точного понимания идеи к конкретным практическим вопросам работы над кадром, звуковым решением и другими элементами экранного произведения. **Выводы.** Проанализированы, применяя системно-комплексный подход, особенности воплощения режиссерского замысла в документальном фильме-наблюдении, а именно составляющие режиссерского замысла: от идеи к практическим вопросам.

**Ключевые слова:** режиссерский замысел; фильм-наблюдение; аудиовизуальное произведение; экранная реальность; режиссер; документальный фильм

## FEATURES OF THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR'S INTENT IN DOCUMENTARY SURVEILLANCE-FILM

Oleksandr Bezruchko<sup>1a</sup>, Valeriia Chaikovska<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Doctor of Art Studies, Professor;

e-mail: [oleksandr\\_bezruchko@ukr.net](mailto:oleksandr_bezruchko@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8360-9388

<sup>2</sup> Undergraduate of Cinema and Television Arts Department;

e-mail: [valeryfalcon@ukr.net](mailto:valeryfalcon@ukr.net); ORCID: 0000-0001-8844-4244

<sup>a</sup> Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to analyze the main features of the embodiment of the director's intention in a documentary surveillance-film. **Research methodology.** The proposed article uses a systematic and integrated approach to the consideration of this problem, within the framework of which the components of the director's concept and its transformation are analyzed when embodied in an audiovisual work. **The scientific novelty** consists of a detailed analysis of, drawing on the experience of domestic and foreign screen masters, that make up the director's plan: from an accurate understanding of the idea to specific practical issues of working on the frame, sound solution and other elements of the screen work. **Conclusions.** Thus, an surveillance-film cannot be made according to a specific scenario, because it is a priori based on observing a real life in which unforeseen and unexpected events happen. But it also should not be simplified to informational fixation of the surrounding reality. Then, when the documentary reality is refracted through the director's worldview, his philosophy, and worldview, with the help of a figurative reflection of reality, to which all the components of the director's concept are subordinated, we can talk about the birth of a new screen reality of an audiovisual work.

**Keywords:** director's plan; surveillance film; audiovisual work; screen reality; producer; documentary

