

УДК: 37.013

DOI: 10.25629/НС.2022.11.07

## СИСТЕМА РЕЖИССЁРСКИХ НАВЫКОВ, НЕОБХОДИМЫХ К ВОСПИТАНИЮ С ПЕРВОГО КУРСА ОБУЧЕНИЯ

Антонов А.М., Лутфуллин Р.М.

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

**Аннотация.** Важнейшей проблемой современной педагогики режиссуры является, как ни странно, не обучение, а воспитание. К сожалению, школьное образование зачастую демонстрирует свою несостоятельность именно в этом аспекте педагогики: студенты-первокурсники приходят в творческие ВУЗы с неплохим набором знаний и хорошо развитым критическим мышлением, но при этом они абсолютно неподготовлены в плане воспитания. Речь идёт о самовоспитании, стержне, чувстве собственных сил и резервов. Конечно, у каждого студента уже есть свой характер, который сформировался к началу учёбы. И задача преподавателя раскрыть те его черты, которые необходимы в будущей профессии. Это действительно нелегко. Во-первых, академическая учёба даётся большинству с невероятным трудом, несмотря на хороший творческий потенциал. Во-вторых, студентам недостаёт личностных качеств, без которых невозможно рождение самостоятельного, уверенного в себе художника. А если мы говорим о режиссёре, то есть о руководящей творческой единице, то тут требования к самовоспитанию возрастают многократно. В этой статье речь пойдёт об обязательных режиссёрских моральных навыках, которые педагог должен возвращать в студентах с первого курса обучения.

**Ключевые слова:** педагогика режиссуры, воспитание, эмоция, личностный рост, стыд, ответственность, фрустрация, инсайт, сопереживание.

### Введение

Сегодня при общем росте интеллектуальных способностей и объёма знаний, у молодёжи в разы возросло количество психологических барьеров, мешающих развитию лидерских качеств в творческой сфере. Замкнутость, неуверенность в себе, синдром самозванца, чрезмерный индивидуализм, неумение слушать, безэмоциональность, отсутствие эмпатии, депрессии, зависимости и прочее – всё это, к сожалению, неизбежные плоды современного общества. Педагогика должна реагировать на новые вызовы и бороться с ними, в том числе и в сфере воспитания будущих работников культуры.

Подавляющее большинство первокурсников-режиссёров – это девушки, только что окончившие школу. У них не было и не могло быть физической возможности получить какой-либо жизненный опыт «самовоспитания». **Они – дети.** В прямом и профессионально-психологическом смысле этого слова. «Каждый носит в себе маленького мальчика или девочку» [1, с. 25]. Отсюда возникает невероятно много проблем с образованием.

Поэтому куратор творческой дисциплины, профессионально называемый «мастер» обязан брать на себя роль не только «учителя», но и «наставника». Иначе рождение нового режиссёра невозможно.

### Что такое «режиссура»?

Никакая другая профессия не даёт такого простора для дилетантизма, как профессия режиссёра. Сценарист напишет хороший сценарий, актёр сыграет, оператор снимет, а что остаётся режиссёру?

Профессию режиссёра нередко и небезосновательно сравнивают с профессией дирижёра оркестра. Подобно дирижёру, режиссёр управляет вниманием и эмоциями зрителей. И в этом его заглавная функция. **Режиссёр – это точка зрения.** Осознайте в широком значении цитату

режиссёра и оператора Дмитрия Долинина: «То, что мы видим, зависит от нашей позиции в пространстве, от того, где мы находимся» [2, с. 49].

Для того, чтобы это делать, режиссёр прежде всего должен хорошо разбираться во всех компонентах визуального рассказа истории: в драматургии, операторской работе и кадровке, в работе актёра, монтаже, звуковых компонентах. В изучении всех этих составляющих, в той мере, в которой это необходимо для управления зрительским вниманием и эмоциями, и стоит обучение режиссуре.

И тем не менее, в этой профессии столько нюансов, частных случаев, особенностей, что небезосновательно говорят: «Режиссуре нельзя научить, но режиссуре можно научиться». Только теории для режиссуры мало. Также мало и только практики съёмочного процесса. Для того, чтобы стать режиссёром, нужно кое-что большее. Именно это кроется в компонентах личности, которые педагог должен воспитать в будущем творце.

Итак, какими же способностями должен обладать режиссёр?

### 1) Чувство правды и неприятие фальши.

Сегодня мы все живём в обществе культивируемой «пост-правды», где истиной и ложью одновременно может быть одно и то же понятие. Для режиссуры – это катастрофа. Поэтому хранить, оберегать и воспитывать чувство настоящей правды – важнейшая задача педагога.

Чувство правды касается:

**Историй, которые рассказывают студенты.** То, о чём ты рассказываешь могло произойти на самом деле. Болезненное ощущение чувства правды (горькой правды) – основной инструмент контроля зрительского внимания. Но это касается в первую очередь не фактологической правды истории (как тогда быть с жанром сказки?), а **художественной правды**. Другими словами, правды чувств, переживаний, эмоций и их причин.

**Поведения актёров, исполняющих роли в их картинах.** Режиссёр обязан ощущать неправдоподобие, неестественность поведения актёра (как персонажа) перед камерой. Это что-то вроде знания психологии, но на чувственном уровне, уровне ощущения. Чувствовать фальшь в актёрском исполнении – природный дар, чувство, которому невозможно научить. Стимулируют развитие этого чувства – собственные наблюдения за окружающими людьми и рефлексия.

Ложь всегда сладкая. А правда – горькая. Правдивое кино заденет зрителя так или иначе. Поэтому не стоит бояться кого-то задеть. Также **не стоит бояться критики** (если в процессе создания фильма, автор **был честен как с самим собой, так и со зрителем**). Как писал режиссёр Лукино Висконти: «Пристрастность и критика рождаются из любви к истине, а не из-за страха перед дьяволом» [3, с. 446].

### 2) Способность мыслить и способность мыслить визуально – языком кино.

В кино все мысли режиссёра, все взаимоотношения персонажей, их настроения передаются через визуальный действенный ряд.

Основные вопросы, над которыми мучается кинорежиссёр: как передать чувства персонажей через визуальные физические действия? Как раскрыть все тонкости и особенности взаимоотношений двух персонажей через конкретику их действий на экране?

Если же студенту ближе выражение мыслей, чувств, отношений через поэзию, через словосочетания и построение литературных предложений – то следует серьёзно задуматься о правильности выбора профессии режиссёра. Как писал режиссёр Антонен Арто: «...[необходимо] заменить поэзию языка на поэзию, действующую в пространстве...» [4, с. 174].

Но при этом важно также понимать, что визуальный ряд, созданный просто как череда наблюдений за миром, за жизнью и жизненными явлениями ещё не является способностью мыслить. Любое наблюдение должно быть проанализировано, пропущено через студента, оформлено в мысль, которая потом сможет вырасти в идею и сверхзадачу.

Сегодня колоссальной проблемой всех студентов-режиссёров является тотальное **измельчение драматургической проблематики**. Грубо говоря – хорошо, если студент сможет правдоподобно зафиксировать окружающую его реальность. Но проблематика, мысль истории не уходит дальше уровня «Ералаша». С этим надо бороться.

### 3) Способность к вариативности и комбинаторике.

Создание фильма связано со многими трудностями, непредсказуемыми обстоятельствами, неожиданно возникающими в его производстве, невозможностью абсолютно всё просчитать и всё предвидеть. Режиссёр должен иметь способность «выкрутиться» из любой ситуации, сделать интересный фильм несмотря ни на что. Для этого необходимо иметь подвижный вариативный ум, уметь комбинировать.

Чаще всего умению комбинировать мешает то, что студент, чрезмерно влюблённый в свою идею (пусть даже хорошую), становится **заложником собственного замысла**. Об опасности попасть в эту ловушку педагог всё время должен напоминать. Не бывает безвыходных ситуаций, не бывает незаменимых ходов.

### 4) Чувство стыда и этическая совесть.

Г.М. Козинцев говорил: «Помните: фильм – это Ваш поступок». Действительно, сделав фильм, его уже не выкинешь из биографии, ничто из сделанного не забывается и не «списывается». Нельзя в кино жить по принципу «Ладно, сегодня схалтурю, а потом буду делать хорошо, на совесть». Все будет найдено потомками и будут найдены все причины, ибо режиссура – публичная профессия. Особенно сегодня, когда «Интернет помнит всё». Могут быть неудачи, неудачные фильмы, но «проходных» фильмов, снятых как бы между делом, быть не должно. Должно быть стыдно – это мораль профессии.

Именно чувство стыда должно сподвигнуть и мотивировать режиссёра на борьбу с обстоятельствами, на отстаивание своей точки зрения.

### 5) Чувство личной ответственности:

**Перед зрителем. Куда ты ведёшь людей, к чему ты призываешь своим произведением?**

Какие ценности ты исповедуешь, о чём ты заставляешь задуматься зрителя? Необходимо постоянное чувство ответственности перед собой, друзьями, семьёй и т.п.

Нужно самим формировать и формулировать темы и пристрастия – то, о чем ты хочешь поговорить со зрителем. Ведь искусство – это один из способов познания мира. В какой проблеме мы попытаемся разобраться на этот раз? Может быть, даже до конца не разберёмся, не найдём все ответы. Но хотя бы попробуем. Иначе, зачем мы здесь?

К сожалению, то, что искусство – это способ познания мира понимают не все студенты. Для некоторых кино – это то же, что спортивное соревнование, где главное, это пресловутый успех в индустрии. Надо воспитывать понимание у молодых людей, что «Спорт является скорее самостоятельным выражением агональных (соревновательных) инстинктов, чем фактором плодотворного чувства солидарности» [5, с. 273]. А кино – это как раз про солидарность.

В зависимости от желания говорить на ту или иную тему, режиссёру надо искать единомышленников – людей, с которыми бы он совпадал в своем желании. Людей с таким же мировоззрением, мыслящих с режиссёром одинаково, в одном и том же русле.

Надо помнить, что кино – это командная работа. Сегодня многие студенты замыкаются в себе (превращаются в режиссёров-киноведов). Они не способны поделиться с командой своим мировоззрением, из-за чего не складываются дружные и продолжительные творческие коллективы в студенческой среде. Это катастрофа, с которой педагогам нужно бороться.

**Перед теми, кто финансирует твой фильм.** Удивительно, но подавляющее большинство людей, начинающих обучаться режиссуре, совершенно не отдаёт себе отчёт в том, что выбрали самое дорогое, в финансовом плане, искусство. Для производства профессионального фильма требуются сотни миллионов, которые не берутся из кармана самого режиссёра – их там нет.

И люди, финансирующие фильм, ждут, что картина принесёт им хоть какие-то «дивиденды» (у каждого свои ожидания). Между тем, финансирование их фильма некоторыми режиссёрами воспринимается как должное, не требующее никакой «обратной» ответственности – они ориентируются только на свои «хотелки», что в корне неверно. Честность начинается с ответственности за взятые у кого-то деньги на фильм – необходимо учитывать их пожелания и ожидания от Вашего фильма и стремиться воплотить их. Если по каким-либо причинам или принципам Вы не хотите этого сделать – не берите денег.

В студенческом кино учебные работы студентов финансирует государство или сам ВУЗ от доходов коммерческой деятельности. Причём получить справедливое финансирование вполне реально, но большинство студентов под видом нежелания работать с бюрократической системой государственного предприятия просто-напросто боятся брать денег у третьего лица. А это ни что иное, как отсутствие ответственности. Поэтому учебные фильмы большинство студентов предпочитают снимать на собственные деньги (чаще деньги своих родителей). Страшно представить, как в дальнейшем такие режиссёры будут работать с Министерством Культуры, Фондом Кино или другими коммерческими продюсерскими компаниями. Поэтому педагог обязан воспитать у студента чувство финансовой ответственности.

**Перед теми, с кем вместе вы создаёте свой фильм.** То есть – ответственность перед актёрами и съёмочной группой. Режиссёр не создаёт фильм один, даже если он снимает его на свои деньги. Множество людей вкладывают свой труд, тратят своё время на картину, а потому режиссёр не имеет права не закончить его, сославшись на то, что «не получилось» (а в студенческой среде такое происходит повсеместно). Режиссёр обязан довести работу до конца, выкрутиться даже в том случае, если он совершил слишком много ошибок – это его обязанность. Особенно в том случае, если люди работали «забесплатно».

При этом диалог с коллегами по созданию картины не обязательно должен быть «бесконфликтным», это процесс спора и творческого поиска. И режиссёрские инсайты могут и должны приходиться в этом поиске. Как писал режиссёр Ежи Гротовский: «...откровения актёра приводят меня к собственным откровениям!» [6, с. 57].

Создание фильма почти никогда не бывает беспроblemным и безошибочным – слишком много компонентов и обстоятельств задействованы в его создании, но режиссёр должен иметь мужество, силы и ответственность довести фильм до конца, придумав, и максимально, в силу своих возможностей и способностей, нивелировать ошибки и недоработки.

#### **б) Способность добиваться результата (наличие воли).**

Студент может быть прекрасным теоретиком и знать, как снять «замечательное» кино. Но этого мало. Когда молодой человек или девушка впервые вступает в кинопроизводство, то на него обрушивается гора проблем, нестыковок, обстоятельств, которые требуют компромиссных решений: на необходимом съёмочном объекте нельзя проводить работу в намеченные дни; заболел или отказался от съёмки актёр, который прекрасно подходил для главной роли; продюсер не даёт денег на необходимую видеотехнику... И это только начало того, что может произойти в кинопроизводстве, потому что произойти может всё, что угодно.

Режиссёр может идти на бесконечные компромиссы, ухудшая с каждым из них качество своего фильма. Вокруг него будут люди, которые станут уговаривать и убеждать пойти на компромиссы – ведь «по-другому никак». Однако, потом никого не будет волновать почему что-то не получилось или получилось неубедительно, плохо, маловыразительно. Способность добиваться своего различными путями – важнейшая способность режиссёра.

Нельзя стремиться быть «хорошим парнем» для всех. «Хороший парень для всех» – это плохой режиссёр. Не важно, каким способом студент-режиссёр будет добиваться своего – где-то кокетством, где-то занудством, где-то угрозами, где-то лестью, где-то «включая дурачка» – важно суметь добиться высокого результата, максимально избежать компромиссов. С другой стороны, важно помнить, что снять фильм вообще без компромиссов невозможно. И тем ещё большая ответственность ложится на плечи режиссёра – нужно очень хорошо понимать, где

компромиссное решение возможно, а где нет. И вот об этих «компромиссных нюансах» и должен рассказать педагог. Как сработаться с капризным актёром? Как победить отсутствие необходимой локации? Одним словом, как **оптимизировать** производство.

### 7) Способность «держать удар».

Не ошибается только тот, кто ничего не делает. Если студент-режиссёр «скакает» от критики педагога и у него «опускаются руки» от неудачи и дальше не хочется ничего делать – то режиссура – не его профессия. В этой профессии выживает только тот, кто умеет «держать удар», кто сумеет выстоять, проанализировать всю критику, учесть ошибки и продолжить. Любая критика, даже самая жёсткая и беспросветная, вплоть до обвинений в «профнепригодности», должна закалять, мотивировать не опускать руки, а доказать всем и вся, что ошибаются они, а не ты. Только не за счёт бараньей упёртости «Я так вижу!», а за счёт поиска и исправления своих ошибок.

«Я так вижу!» —вообще не работает в режиссёрской среде. Самым простым доказательством этого утверждения является **метод действенного анализа**, благодаря которому, и только благодаря которому режиссёр способен создать художественное произведение, будь то на основе собственной или чужой драматургии. Анализ препарировывает объективную драматургию! «...драма – вещь объективная! А поскольку это так, она – некий объект. И всё её бытование, вся её экзистенция – тоже объективны. И поэтому у неё единственный – свойственный этому объекту – код, которым она вскрывается» [7, с. 38].

Сегодня студенты крайне плохо воспринимают преподавательскую критику. У кого-то это выплёскивается в агрессию против педагога, да так, что переходит на личности. Кто-то, наоборот, замыкается и уходит в депрессию и творческий кризис. И, самое страшное, когда у студента это случается, но он не подаёт вида.

В данном случае, первостепенная задача педагога – понять, какой подход к какому студенту будет наиболее оптимален, кнут или пряник. Студента ни в коем случае нельзя случайно срубить на корню. При этом надо помнить, что: «Центр тяжести воспитания, по И.Ф. Гербарту, составляет **выработка характера**» [8, с. 276].

Главное, в чём преподаватель должен отдавать себе отчёт: **«с произведением надо говорить на его языке» (!!!)**. Даже если творение студента несовершенно, сначала поймите его систему координат и художественных ценностей. И уже отталкиваясь от неё давайте соответствующую критику. А не на основе собственного художественного видения чужой, пусть и студенческой, картины. Это не честно ни по отношению к учащемуся, ни по отношению к себе.

### 8) Личностная доминанта – индивидуальный взгляд на мир, преобладающий у режиссёра.

Кроме вышеперечисленных способностей и талантов, режиссёру необходимо видеть «свою аудиторию» – того, для кого снимается этот фильм. Но и не только видеть, но и знать, какое будет ощущение аудитории от фильма. Но эта способность может проявиться не сразу, а с опытом. Желания режиссёра могут не вполне совпадать с его возможностями и талантами, особенно, пока он студент.

И поэтому очень важно сначала выработать, а потом не потерять свою личностную доминанту, без которой, окончив ВУЗ, режиссёр окажется никому не нужным. У него не будет своего художественного стиля. Не будет своей темы, не будет понимания, с кем хотелось бы побеседовать из множества зрительских аудиторий.

**Личностная доминанта** есть у всех, она всегда проявляется в работах, но не всегда разумно осознаётся самим режиссёром. Поэтому чем раньше педагог поможет студенту её сформулировать, тем будет легче и лучше проходить учебный и творческий путь роста самого режиссёра. Без сформированного «режиссёрского стиля» даже массивная глубина смыслов и почерков не спасёт его творчество. Приведём слова философа и теоретика кино Славоя Жижека: «...следует отказаться от нагруженного специальными терминами разговора об уникальном почерке Хичкока и т.п. и взяться за непростую задачу выявить то, что придаёт фильмам Хичкока их **уникальный стиль**» [9, с. 56].

### 9) Наблюдение и наблюдательность.

По поводу любого фильма, эпизода, сцены можно сказать либо «это **придуманно**», либо «это **подсмотрено**». Режиссёр должен всеми способами стремиться, чтобы его фильмы были «**подсмотренными**». Первооснова образа в кино – **наблюдение и наблюдательность**. Умение увидеть, заметить деталь (деталь поведения, деталь внешнего облика и пр.) и пропустить её через себя – суть режиссуры. Только тогда характеры получатся настоящими (не надуманными), а объёмными, трёхмерными.

Вспомним слова театроведа Лайоша Эгри: «Читая критику... вы снова и снова видите одни и те же слова: плоско, неубедительно, шаблонные персонажи (то есть плохо прописанные), банальные ситуации, **скучно**. А всё из-за важного упущения – отсутствия в героях «трёхмерности» [10, с. 69].

Именно поэтому **режиссёру нужно вести записные книжки, куда надо записывать наблюдения** – должен быть багаж, картотека деталей. В качестве копилки наблюдений может выступать всё – видеокамера, фотоаппарат, диктофон, память.

В копилке может быть всё – и рассказы очевидцев интересных событий, реплики, детали костюмов, жесты и пр. Но **главный объект охоты – человеческие характеры, детали и поступки**, в которых они выражаются. Потому что в дальнейшем, когда режиссёр будет работать над конкретным характером персонажа из истории, режиссёру очень поможет, если он сможет приблизить его к знакомому характеру, использовать свой жизненный опыт.

«Самокопание» и рефлексия – обязанность режиссера. Постоянно надо анализировать своё поведение, психологические мотивы и мотивы окружающих людей. Из этих психологических наблюдений, из их точности и умения изобразить их на экране и будет выкристаллизовываться личность художника.

Между тем, нужно стараться смотреть на всё происходящее вокруг «как инопланетяне», как в первый раз, максимально отстранённо от своего опыта. Действовать по формуле «я не знаю, а наблюдаю». Неполноценный **личный опыт, уверенность в том, что студент это уже сам всё обо всём знает, может стать главным врагом его наблюдательности и более точного анализа** – он помешает увидеть новые детали.

Точно также, с меньшей, а то и с большей пользой, студент должен наблюдать за собой. Только нужно научиться наблюдать отстранённо, с некоторой холодностью наблюдателя, поскольку наблюдаемый мир всегда более выразителен. И так же отстранённо анализировать причины своего поведения, поступков. Чем точнее и искреннее будут эти наблюдения и их анализ, тем больше интересных деталей, **подробностей** студент сможет привнести потом в свой фильм. При этом материал всё равно останется личным! Как писал режиссёр Питер Брук: «Я должен сузить поле зрения и поговорить о театре [театральной режиссуре] так, как я его понимаю: автобиографично!» [11, с. 100].

Из всего наблюдаемого в жизни материала необходимо отбирать то, что покажется интересным – не надо фиксировать всё и уходить в «бытовой ультрареализм». В игровом кино жизнь не может быть просто зафиксирована, она должна быть осмыслена. **Искусство – не зеркало жизни. Искусство – точнее жизни**. И эта точность приобретается именно за счёт личного отношения художника к драматургической проблематике. Здесь и рождается элемент «магического» в искусстве. Надо помнить, что любая, даже самая бытовая экранная история – это всё равно сказка. Об этом пишет известный режиссёр Тадаси Судзуки – в актёрском ремесле действуют те же принципы: «Сценическое искусство нельзя судить по степени имитации актёром повседневной жизни. Актёр использует слова и жесты для того, чтобы передать зрителю что-то более глубокое» [12, с. 5]

### 10) Дисциплина.

Отсутствие студенческой дисциплины – серьёзная проблема, которую пока не получается победить в творческих ВУЗах. Классическая «муштра» театральных институтов, применимая

к актёрам, со студентами-режиссёрами работает плохо. Авторитет педагога на основе его творческих заслуг (вплоть до звания народного артиста) перестал иметь вес. А огромное количество заданий по общеобразовательным предметам полностью выбивает студента из колеи. Всё это вместе с другими психологическими проблемами препятствует качественному занятию режиссурой.

Педагог должен в первую очередь помочь студенту выстроить самодисциплину, грамотный тайм-менеджмент и гармонию учащегося с самим собой, сверстниками и в той или иной степени с окружающим миром. И тогда, кстати, преподаватель получит заслуженный авторитет у студентов, потому что сегодня он вырабатывается только на основе его **педагогических заслуг**.

Преподаватель по режиссуре обязательно должен «начитать» краткий курс **психологии творчества**, чтобы студенты понимали технологию работы мозга в процессе творческого поиска, и не тратили время на то, чтобы каждый раз заново «изобретать велосипед». Надо объяснить, что творческий психологический процесс проходит у всех, и студентов, и взрослых, абсолютно одинаково. От возникновения необходимости создания чего-то нового и рождения замысла до инсайта-озарения после продолжительной фазы фрустрации. Именно фазу фрустрации студенты боятся больше всего, принимая её за собственную бездарность. Необходимо донести до слушателей, что «пробуксовка» – неотъемлемая часть творчества, когда молодой замысел сам себя проверяет на состоятельность. Именно фаза фрустрации способна причинить много вреда студентам, вплоть до ПРЛ (пограничное расстройство личности), а это уже серьёзная проблема, которая при этом может не сразу раскрыться: «...многие из них [пациенты с пограничным расстройством личности] способны продуктивно функционировать в рабочей ситуации,... но затем внезапно покидают свою должность или саботируют свои обязанности...» [13, с. 31].

В процессе воспитания самодисциплины и рождается будущий мастер, который хорошо знаком сам с собой как с творческой единицей. **Мастер – это не тот, который всё умеет, а тот, который точно знает, что он не сможет сделать и не берётся за это.**

Режиссёру также можно посоветовать **вести дневник**, где надо фиксировать свои состояния, обещания, настроения – это дисциплинирует головной мозг.

### 11) Любовь.

Студентам надо задать вопрос: «Представьте себе, что Ваш друг или знакомый говорит Вам: «Я тебе сейчас расскажу классную, интересную историю!» И рассказывает. Выслушав его, вы действительно думаете про себя: «И, правда, интересная история». Задумайтесь, почему Вы сделали такой вывод? Почему история может нам показаться интересной в принципе?»

Существует два уровня почему история может восприниматься нами с интересом (рис. 1).

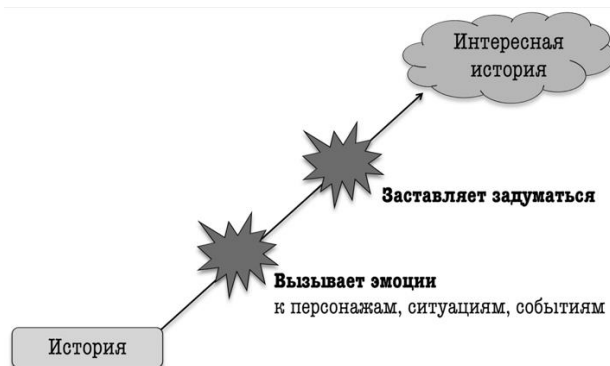


Рисунок 1 – Почему История интересна

**Минимум (первый уровень)** – потому, что она **вызвала у нас эмоции**. Она рассмешила, восхитила, ужаснула, но не оставила равнодушными.

**Максимум (второй уровень)** – она не только вызвала у нас эмоции, но и **заставила задуматься о каких-то вещах**, о которых мы до этого не думали.

То есть, нам интересны только те истории, которые:

- **вызывают у нас какие-либо эмоции;**
- **заставляют задуматься.**

Эмоции в первую очередь рождаются от эмпатии, от сопереживания персонажу. Сегодня, к сожалению, многие молодые люди в принципе лишены этого чувства в реальной жизни, что уж говорить о мире вымышленном. Поэтому, как бы банально это не прозвучало, педагог должен учить **любить жизнь вокруг себя**, любить окружающих людей во всех их проявлениях. Без этого творчества не получится. Ну и, конечно же, нельзя забывать о поиске глубины в актуальной драматургической проблематике. Иначе, как уже было написано, на экране получится «Ералаш».

Только от любви в широком смысле этого слова рождаются настоящие эмоции, в противном случае мы приходим к обману и самообману. Приведём слова режиссёра Всеволода Пудовкина: «Бугафорский обман ... так же, как и грим, нарисованный на лице, немислим в кинематографе. Человек загримированный, бугафорский человек в реальной среде между живых деревьев, около настоящих камней и воды, под настоящим небом так же нелеп, как живая лошадь на сцене, заставленной картоном» [14, с. 35].

Если киноистория не вызывает у зрителя ярких эмоций, не заставляет его сопереживать персонажам, то она ему неинтересна, скучна и, конечно же, не затронув эмоции, история не заставит задуматься, какую бы идею студент не попытался в неё вложить.

Режиссура – это **умение выстраивать эмоциональное повествование** и добиваться своей цели. Мастерство режиссёра определяется умением заинтересовать, увлечь зрителя, а потом подсунуть ему мысль для раздумий.

Даже в самой банальной, занудной истории профессиональный режиссёр должен найти неожиданные детали и такую интонацию повествования, чтобы интересно её рассказать, раскрыв персонажи.

## 12) Понимание отличия режиссуры игрового кино от смежных форматов.

Часто, когда люди только начинают учиться и хотят найти себя в режиссуре, именно в режиссуре игрового кино, они не отдают себе отчёт в огромной разнице между профессиями **режиссёр игрового кино** и, например, **режиссёр музыкальных клипов и рекламных роликов**. Или **режиссёр журналистско-публицистического фильма**. «Да, – считают они, – разница есть, но она не столь большая, всего лишь в нюансах». Между тем разница огромная.

Чтобы не вводить студента в заблуждение, педагог должен обязательно начитать краткий курс режиссуры смежных форматов, чтобы наглядно продемонстрировать учащимся разницу между кино, рекламным и производственным роликом, видеоблогом, режиссурой компьютерной игры, массовых мероприятий и т.п.

В противном случае, некоторые студенты, которые, например, хотят работать исключительно в сфере рекламы, будут страдать и буксовать в игровом кино, не понимая, что же они делают не так. А педагог со своей стороны должен понимать, что не все его студенты захотят работать именно на художественных картинах. Поэтому спектр знаний надо давать расширенный и справедливый.

Вспомним основные задачи режиссуры игрового кино: **интрига**, возбуждающая любопытство, **сопереживание** герою, **саспенс**... Все эти задачи требуют «завербовать зрителя», заставить его забыть, что он смотрит кино, втянуть его в экранную жизнь.

А потому **режиссёрские приёмы в игровом кино не должны быть заметны**. Даже мизансцены и монтажные фразы не должны выглядеть метафорами, навязчивыми «образами».



Любые нарочитые визуальные приёмы, эффекты, отрезвляют зрителя, напоминают о том, что он смотрит «постановку». Именно поэтому **режиссёр в игровом кино не должен быть замечен – он должен быть растворён в мире фильма.**

Возьмём режиссуру музыкальных клипов. Первая принципиальная разница в интриге и её главном вопросе. В игровом кино – «Чем кончится дело? Что будет дальше?», в клипе – «Что дальше покажут?», поскольку показать могут всё, что угодно. Чувствуете разницу?

В клипе важна визуальная эффектность кадров, красивые картинки, некий ассоциативный ряд – всё то, что противопоставлено хорошему игровому фильму.

Красота игрового фильма – «подсмотренная красота», заставляющая поверить в своё существование. Она не стремится к внешней эффектности. В клипе принципиально другой образный ряд, и красота другая.

В музыкальном клипе режиссёр с оператором прямо вываливаются из экрана – они везде: внутри кадра, между кадров – о них не забудешь, это всё создано ими, везде их автографы: в эффектных ракурсах, в изобретательных точках съёмки. И уж, конечно, речь не идёт о сопереживании кому-либо (за редкими исключениями сугубо сюжетных клипов).

А в игровом кино любой эффектный ракурс нужно применять с огромной осторожностью, там точки зрения камеры должны быть максимально приближены к человеческому глазу, не мешать, не отрезвлять зрителя. Камера – это наш глаз, поэтому она не может находиться ни в холодильнике, ни в камине, если конечно, там не прячется кто-то из персонажей фильма.

Игровое кино – конкретно. Если у зрителя хоть на секунду по каким-либо причинам зародится сомнение в правде происходящего на экране, то моментально уйдёт сопереживание. Сопереживание невозможно, если зритель не будет безусловно верить в происходящее – вплоть до мелочей. Но, повторимся, не до крайностей! «...реализм, в конце концов, не в ручках дверей и не в окнах, а в способности к психологическому анализу» [15, с. 178].

### **Заключение**

Дипломатичность, юмор, самоирония, желание учиться, много ещё о каких личностных режиссёрских качествах можно говорить в контексте воспитания будущего автора. Мы же рассмотрели самые основные, без которых невозможно начать учебный процесс. Представленная система поможет педагогам творческих ВУЗов (особенно молодым) грамотно выстроить учебный процесс, лучше узнать каждого своего студента в отдельности, а также в принципе направить на продуктивный путь творческой работы.

### **Библиография**

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих отношений. (пер. с англ.) / Эрик Берн. – М.: Издательство «Э», 2017. – 256 с.
2. Долинин Д. Киноизображение для «чайников» / Дмитрий Долинин. – СПб.: Типография «superwave», 2013. – 152 с.
3. Скифано Л. / Висконти. Обнажённая жизнь. (пер. с фр.) / Лоуренс Скифано. – М. Rosebud Publishing, 2015. – 752 с.
4. Арто А. Театр и его двойник. (пер. с англ.) / Антонен Арто. – М.: ABCdesign, 2019. – 408 с.
5. Хёйзинга Й. Человек играющий (пер. с англ.) / Йохан Хёйзинга. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – 416.
6. Гротовский Е. / Бедный театр. (англ., пер. с польского) / Ежи Гротовский. – Ольстebro: Christian Christensen & Co., 1968. – 262 с.
7. Васильев А., Абдуллаева З. / Анатолий Васильев, Зара Абдуллаева. – М: ABCdesign, 2016. – 368 с.
8. Пискунов А. История педагогики и образования. / Алексей Пискунов. – М: ТЦ Сфера, 2009, – 496 с.
9. Жижек С. Киногид извращенца (пер. с англ.) / Славой Жижек. – Екб: Гонзо, 2021, – 480 с.

10. Эгри Л. Искусство драматургии. Творческая интерпретация человеческих мотивов (пер. с англ.) / Лайош Эгри. – М: Альпина нон-фикшн, 2020. – 430 с.
11. Брук П. / Пустое пространство. (англ.) / Питер Брук. – Пенсильвания: Fairfield Graphics, 1982. – 142.
12. Судзуки Т. Метод актёрской игры (англ., пер. с японского) / Тадаси Судзуки. – Нью-Йорк: Theatre Communication Group Inc., 1986 – 158 с.
13. Крейсман Дж., Страус Х. Я ненавижу тебя, только не бросай меня. Пограничные личности и как их понять. (пер. с англ.) / Джерольд Крейсман, Хэл Страус. – СПб: Питер, 2020 – 320 с.
14. Караганов А. / Всеволод Пудовкин. / Александр Караганов. – М: Искусство. – 1983. – 272 с.
15. Эфрос А. В. Репетиция – любовь моя. / Анатолий Эфрос. – М.: «Панас», 1993. – 318 с.

## SYSTEM OF FILM DIRECTORS' SKILLS TO BE TAUGHT DURING PROFESSIONAL EDUCATION

Antonov A.M., Lutfullin R.M.

Saint-Petersburg State Institute of Cinema & Television

**Abstract.** The most important problem of modern pedagogy of directing is, oddly enough, not training, but education. Unfortunately, school education often demonstrates its failure precisely in this aspect of pedagogy: first-year students come to creative universities with a good set of knowledge and well-developed critical thinking, but at the same time they are absolutely unprepared in terms of education. We are talking about self-education, the core, a sense of one's own strengths and reserves. Of course, each student already has his own character, which was formed by the beginning of his studies. And the task of the teacher is to reveal those traits that are necessary in the future profession. It's really not easy. Firstly, academic studies are given to the majority with incredible difficulty, despite good creative potential. Secondly, students lack personal qualities, without which the birth of an independent, self-confident artist is impossible. And if we are talking about the director, that is, about the leading creative unit, then the requirements for self-education increase many times over. This article will focus on the obligatory directorial moral skills that a teacher must cultivate in students from the first year of study.

**Key words:** directing pedagogy, education, emotion, personal growth, shame, responsibility, frustration, insight, empathy.