

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций
Факультет журналистики

ПЕТРОВСКАЯ Виолетта Аркадьевна

Художественные приемы в документалистике

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:
творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –
канд. филол. наук, доцент
А.А. Пронин

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург

2016

Содержание

Введение	3
Глава I. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ЗВУКОВОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА	7
1.1. Драматургическая композиция документального фильма.....	8
1.1.1. Замысел и идея документального фильма.....	15
1.1.2. Художественный образ в документальном кино.....	18
1.2. Композиция кадра.....	22
1.3. Приемы съемок.....	28
1.4. Звуковое решение документального фильма.....	34
1.5. Свет и цвет в документальном фильме.....	39
1.6. Монтаж как основной прием искусства XX века.....	42
Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ.	
2.1. Методы и приемы отражения реальности в документальных фильмах «натуральной школы» (Мария Разбежкина, В.Г. Германика).....	48
2.1.1. «Реальное кино» А. Расторгуев.....	53
2.2. Поэзия реального мира в фильмах Виктора Косаковского.....	55
2.3. Замкнутое пространство фильмов С.Лозницы.....	58
2.4. Традиционный реализм Сергея Дворцевого.....	61
2.5. Социальная тема в фильмах-наблюдениях Алины Рудницкой.....	63
2.6. Художественные приемы в зарубежном документальном фильме.....	66
2.6.1. «Правда жизни» Шона МакАлистера.....	67
2.6.2. Поэтика фильма А. В. дер Хорст.....	70
2.6.3 «Сахарный человек» Малика Бенджеллуля.....	71
2.6.4. «Живая камера» Л.Р. Хельмриха.....	73
Глава III. АНАЛИЗ СОБСТВЕННОГО ФИЛЬМА	76
Заключение	80
Библиография	84
Фильмография	88
Приложения	90

Введение

Стремление человека зафиксировать реальность в движении реализовалось в создании в конце XIX такого технического изобретения, как кино, и первыми фильмами стали коротки документальные ролики, запечатлевшие жизненные явления. С течением времени, кино стало осознаваться как новое искусство. Создатели фильмов с каждым десятилетием находили все новые возможности, чтобы выразительно фиксировать реальную жизнь и создавать новую реальность, с помощью языка кино формируя идеи, передавая глубинные смыслы.

В истории развития документального кино не раз ставился вопрос о методах работы с документом, о степени вмешательства в реальность, но в итоге все сводилось к художественной интерпретации действительности, которая создаётся на основе кинематографического языка.

В 2005 году на страницах журнала «Искусство кино» режиссер документалист, основатель фестиваля «Артдокфест» Виталий Манский опубликовал манифест, озаглавленный как «Реальное кино». В нем В. Манский изложил основные принципы, которыми должны руководствоваться современные документалисты. Это отсутствие сценария, пренебрежение к качеству изображения, отсутствие временного ограничения документального фильма по длительности и отсутствие финала. Манифест не был поддержан большинством документалистов и вызвал много споров и критики в адрес автора. Для нас же является существенным то, что манифест приобрёл своих сторонников в лице М. Разбежкиной и организованной ей Школы документального кино. Кроме того, 2005 год был ознаменован появлением площадки для продвижения фильмов под знаком «действительное кино» - фестиваль «Кинотеатр. док». Мария Разбежкина активно сотрудничает с фестивалем, «поставляя» ему только что отучившихся на её курсах молодых документалистов. В основном это фильмы, в которых авторы,

стараятся не использовать все ресурсы кинематографического языка, то есть не применяет различные планы и ракурсы, не использует творческие возможности оптики, освещения, монтажа, а лишь фиксирует реальность. Именно такого рода фильмы все чаще заполняют конкурсные программы отечественных фестивалей документального кино. Подобная ситуация вызывает немало споров: авторитетные в области кинематографа журналы «Искусство кино» и «Сеанс» публикуют критические статьи, организуют круглые столы («Имеет ли doc право на art?»), чтобы разобраться в причинах появления новой эстетики и ее последствиях для документального кино в целом.

Гипотеза данного исследования состоит в том, что новая эстетика возвращает нас к начальному периоду существования кинематографа, когда важна была простая фиксация события без авторской его трактовки и комментария, что во многом схоже с опытами современного home video, тем более что современные документальные фильмы снимаются на видео. Однако такой подход к документальному материалу, при котором автор фильма становится своего рода видеорегистратором, сегодня уже исчерпал себя. Можно предположить, что в ближайшие годы станут появляться фильмы с активным авторским началом, образно трактующие реальную действительность и фестивальные программы будут представлены не только так называемым «реальным кино», но и картинами с широким диапазоном художественных приемов и средств, используемых для усиления выразительности фильма и его эмоционального и эстетического воздействия на зрителя.

Сложившаяся ситуация требует изучения того, как в фильмах-участниках отечественных и зарубежных фестивалей документального кино используются художественные приемы. Кроме этого, целесообразно сопоставить опыт в использовании художественных приемов зарубежных и отечественных документалистов. Это определяет актуальность и новизну исследования.

Цель работы – определить роль художественных приемов в создании документального фильма.

В этой связи представляется необходимым решение следующих исследовательских задач:

1. Исследовать особенности использования документалистами драматургических и композиционных приемов;
2. Определить, насколько органично аудиовизуальные средства кинематографа применяются при создании документального фильма;
3. Сравнить использование художественных приемов в отечественном документальном кино и в фильмах зарубежных авторов;
4. Обосновать использование художественных приемов на примере создания собственного документального фильма.

Объектом данного исследования являются документальные фильмы, становившиеся призерами международных фестивалей документального кино с 2002 по 2015 годы.

Предмет исследования – использование художественных приемов в современных документальных фильмах.

Эмпирическую базу исследования составили фильмы современных отечественных и зарубежных документалистов. Автором было проанализировано более 20 фильмов, средней продолжительностью 40 минут. Это картины М. Разбежкиной, А. Рудницкой, В.Косаковского, С.Лозницы, а так же А. Ван дер Хорст, Ш. МакАлистера, Л. Р. Хельмриха и др.

Научно-теоретическую базу магистерской работы составили, ставшие уже классикой в области документального кино, труды Д. Вертова, Л.Н. Джулай, С.В. Дробашенко, Г.С. Прожико. Так же мы опирались на труды практиков, у которых есть опыт в создании и работы в документальном кино, среди них можно выделить М. Ромма, Г. Франка, А.П. Пелешяна, А.Д, Головню, С.Е. Медынского, И.К. Беляева.

Исследование было бы неполным без обращения к трудам известных теоретиков кинематографа А. Базена, Р. Арнхейма., З. Кракауэра, а также к философским трудам, Ю.М. Лотмана и Ж. Делеза, посвященных кино,

Методология исследования основана на комплексном подходе, включающем и объединяющем теоретические и эмпирические методы, такие как:

- метод эмпирического анализа;
- метод сопоставительного анализа;
- метод системного анализа;
- анализ контента.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений.

Во введении указаны цели и задачи исследования, представлены актуальность работы, ее практическая значимость и новизна, обозначены методы исследования, а также описаны объект, предмет и материал исследования.

В первой главе исследуются драматургические и аудиовизуальные возможности кинематографа и то, как авторы документальных фильмов используют их при создании своих картин.

Во второй главе проанализировано использование художественных приемов в современных отечественных и зарубежных документальных фильмах.

В третьей главе автор данной диссертационной работы обосновывает использование художественных приемов на примере создания собственного документального фильма.

В заключение сделаны выводы по теме работы.

Практическая значимость. Данная магистерская работа поможет в разработке учебных методологических пособий и при исследовании проблем документального фильма.

Глава 1. Документальный фильм как произведение искусства.

Изобразительное и звуковое решения документального фильма

Искусство развивалось на протяжении многих сотен лет. Каждому периоду истории соответствует свой тип культуры. С прогрессом человечества - менялось и искусство, каждая эпоха порождала своих гениев, которые рушили прежние каноны, создавая новые. Особенно ярко и заметно это происходит в живописи. Если представить всю историю живописи как одно полотно, то каждая эпоха вносила на него свой новый штрих, дополняя и меняя его. Малевич же своим «Черным квадратом» ставя точку в развитии живописи, не учел кинематографа, который стал приемником живописи, применяя в своей практике законы перспективы, ракурс, свет и т.д. Кинематограф вобрал в себя весь накопленный искусством опыт, но при этом не получил законченную форму, а так же как и живопись стал меняться. Огромную роль в этом конечно играет техника и ее возможности, но без «художника» технические характеристики не могут создать шедевр. Кино, как уже было сказано выше, аккумулирует в себя не только живопись, но и литературу, театр, Тарковский, к примеру, сравнивает кино с музыкой. Оно создавалось и строилось на их законах, но сумев на этой основе создать новое,- кино по праву называется «десятой музой».

1.1.Драматургическая композиция документального фильма

В основе любого произведения искусства лежит композиция. Композиция (лат. compositio — составление, сочинение) — составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей.¹ Понятие композиции есть и в литературе, и в музыке, и в живописи. Кинематограф не является в этом исключением, больше того, понятие композиции в кино уходит корнями и в литературу, и в живопись. Кино начинается с написания сценария, который пишется согласно законам драматургии.

Драматургическая композиция фильма включает в себя следующие части:

- [Экспозиция (Вступление);
- [Завязка;
- [Перипетии;
- [Остановка
- [Кульминация;
- [Поворот;
- [Развязка.²

В зависимости от замысла автора эти части могут меняться местами, а некоторые даже и совсем отсутствовать. Кроме этих основных частей, как и в художественном произведении, так и в кино возможно наличие пролога и эпилога.

Документальный фильм так же строиться по законам драматургии. Отличия же от игрового фильма состоит в том, что драматургия создается самой жизнью, а не

¹ Популярная художественная энциклопедия / под ред. В.М Полевого. М., 1986.

²Туркин В. К. Драматургия кино: учеб. пособие, 2-е изд. М.: ВГИК, 2007. С. 65-68.

привносится извне. И если для игрового фильма сценарий – это основной план действий. В документальном, – это примерный план, то от чего отталкивается автор. Если же сравнивать кинематограф с живописью, то «сценарий и являлся бы эскизом картины только в том случае, если бы эти первоначальные наброски не писались на бумаге, а запечатлевались на пленке кинематографическим аппаратом»³.

К примеру, Лев Кулешов, писал, что «для режиссера, желающего лично поставить картину по своему сценарию, пожалуй, даже нет нужды писать последний». Добавляя – «в кинематографе должна быть только одна мысль, только одна идея — кинематографическая. Режиссер символа не должен иметь подробное описание плана действия, он снимает только отдельные и связанные литературной последовательностью моменты, но тесно объединенные и обобщенные символом, одной мыслью»⁴.

Композиция в искусстве связывает воедино отдельные части, создавая полноценное произведение. Все части композиции связаны между собой; это не просто схема построения отдельных частей произведения, а их логическое сочетание.

На основе одного фильмотечного материала, меняя местами части композиции, или даже выключение одной его части, может изменить идею и замысел фильма. Как ребенок составляет из кубиков-букв слово, так и собирается фильм по композиции, отсутствие одной буквы не позволит составить слово целиком. Так и в создании фильма замена местами частей композиции, или отсутствие, какой либо из ее частей, может изменить идею фильма. Нередко в игровых и документальных фильмах можно встретить замену частей композиции. Некоторые авторы в начало фильма, вместо экспозиции ставят развязку или кульминацию. Такая «подмена» может быть оправдана, в случае если это

³Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. Кинематографическое наследие. М., 1979. С. 51.

⁴Там же

используется как прием, целостность картины и логика ее восприятия от этого не страдает.

К примеру, режиссер Виктор Косаковский фильм «Тише» снимал методом наблюдения, установив камеру у окна, которая фиксируя все, что происходило за ним. Цельное произведение же вышло только после монтажа, когда автор соединил отснятый материал, придав ему форму. Здесь же на монтажном столе и появилась композиция фильма.

Экспозиция в документальном фильме знакомит зрителя с тем, что, где и как будет происходить. Важно в экспозиции показать методы и приемы фильма. Автор в экспозиции представляет «правила игры», по которым строиться фильм. На пример, в фильме Павла Медведева «Свадьба тишины» в первом эпизоде фильма показан ребенок: он громко плачет, но к нему никто не подходит, он начинает успокаиваться, потом снова начинает реветь. Следующим кадр - взрослые, сидящие за столом и отмечающие какой-то праздник, но не слышно их разговоров, только плачь ребенка. По их активной жестикуляции рук, по отсутствию звука, становится ясным, что перед нами глухонемые люди. Так автор «познакомил» зрителя с героями, не прибегая к закадровому голосу или титрам.

Продолжительность экспозиции в документальном фильме может быть разной: обычно она занимает 2-3 минуты фильма. К экспозиции относятся использование титров в начале, где автор может обозначить место и время. Так же это может быть цитаты из какого-нибудь произведения.

Нередко и использование долгой, продолжительной экспозиции. Так один из известных документалистов С. Лозница в своих фильмах часто прибегает к затянутой экспозиции. На пример, в фильме «Пейзаж», кадр за кадром сменяются длинные планы разрушенных и обедневших русских деревень. Плавность переходов из черного в длинные убогие и заброшенные пейзажи, как бы погружают зрителя в атмосферу фильма. Увеличивая продолжительности экспозиции, автор делает из инструмента - художественный прием.

Классические драматические произведения построены на конфликте. Принято выделять несколько видов конфликта:

- *человек и природа*. Уже давно ставший классикой документального кино «Нанук с севера» Роберта Флаэрти, пример повествования о человеке в его борьбе с природной стихией.

Противостояние *человека и среды*, помогает раскрыть неоднозначный портрет врача Джека Кеворкяна в одноименном фильме Мэттью Галкина «Кеворкян». Картина о человеке, посвятившем свою жизнь альтруистическому состраданию и безудержной борьбе за принятие эвтаназии обществом, как милосердие.

Фильм В. Косаковского «Беловы» о жизни пожилых брата и сестры, живущих под одной крышей, но исповедующих совсем противоположные жизненные ценности. Сестра работает с раннего утра до ночи, а брат пьет и рассуждает о жизни и политике. Это картина яркий пример классического драматургического вида конфликта – «человек и человек», взятый из подлинной жизни.

Внутренний конфликт главной героини фильма, чешского режиссера Хелены Тржештиковой, «Катька» стал основополагающей темой. Начиная с их первой встречи в 1997 году, и затем на протяжении более десяти лет, Х. Тржештикова снова и снова возвращалась к Катьке, которая так и не смогла победить в себе пагубную наркозависимость.

Кроме этих четырех видов конфликта Туркин В. В книге «Драматургия кино» выделяет следующее понятие: «Мечта, вторгающаяся в жизнь человека, может уже явиться драматическим событием, поскольку она может свидетельствовать о каком-то несоответствии между действительностью и запросами человека»⁵.

Пример этому можно привести фильм Ежи Сладковского, шведского режиссера-документалиста, «Водочная фабрика». Где главная героиня Валентина, работает на водочном заводе в Жигулевске, но стремиться изменить свою жизнь, осуществив мечту стать актрисой. Хотя ее мечта противоречит реалиям ее жизни, она делает выбор в пользу неё, оставив своего сына на попечении матери.

⁵Туркин В. К. Драматургия кино: учеб. пособие, 2-е изд. М., 2007. С.55

Несмотря на то, что многие документальные фильмы не имеют конфликта в своем драматическом строении. При этом сохраняют свою «музыкальность», гармонию, показывая и доказывая, что в искусстве главное не разрешение конфликта, а создание художественного образа.

Пример этому фильм-портрет режиссера-документалиста Алексея Ивановича Погребного, «Дом. Деревенский фотограф». Фильм о Николае Викторовиче Зыкове, человеке из глубинки, который слушает классическую музыку, сочиняет стихи, и делает замечательные снимки, фотографии, в которых чувствуется правда жизни.

Наблюдение за жизнью героев, чуткое к отношению деталей повествование, способность увидеть и показать высокую духовность в своих героях отличают фильмы А.И. Погребного. "В глубинке очень много людей непоказных. Когда к ним обращаешься с просьбой о съемках, они часто отказываются. Они стесняются публичности. Но их жизнь наполнена высоким смыслом, который проявляется в поступках"⁶, - говорит режиссер. И не смотря на то, что фильм «Дом» о конкретном человеке, о его семье, но философские размышления Н.В. Зыкова о смысле жизни, стихи, посвященные жене, любовь к которой «перешагнула ее смерть», благодаря кино, создают образ истинной жизни.

«Мне хочется доказать: в нашей жизни есть место творчеству, созиданию. Есть люди, способные осветить смысл бытия своими поступками, делами, личностными качествами»⁷ - А. И. Погребной.

Все действия в документальном фильме объединены причинно-следственной связью, каждый новый кадр обусловлен предыдущим. По такому же принципу строятся и сати композиции. Так завязка предшествует кульминации. Завязка как бы обозначает конфликт, она причина, побуждающая действие, которое и приводит к развитию событий. Кульминация и завязка – это те части

⁶ Вятские характеры // Газета «Наш Город» Мой Киров [Электронный ресурс] URL:<http://www.mo-kirov.ru/gazeta/news/1087/99081/> (дата обращения: 15.04.2016)

⁷ Там же

композиции, перемена которых приведёт к нарушению целостности картины. Кроме этого завязка обозначает тему фильма.

Завязка в документальном фильме может быть обозначена одним действием, но может представлять собой ряд последовательно развивающихся действий. На пути к кульминации возникает перипетия. Аристотель понимал перипетию как «превращение действия в его противоположность». Туркин, в уже упомянутой «Драматургии кино», называет эту часть драматической композиции как «трагический момент». Термин Туркина В. наиболее полно отражает концепт развития событий большинства отечественных документальных фильмов.

Перипетия создает напряжение, возникает повышенный интерес к происходящему на экране у зрителя, момент сопереживания и соучастия. На этом этапе развития драматической композиции возникает «остановка». Цель остановки в документальном фильме разрядить обстановку, многие режиссеры используют остановку как смену эмоций. В одном случае это может быть отступлением от главной темы, в ином - герой фильма может наиболее полно раскрыться в таком эпизоде. Так в фильме Косаковского «Беловы», эпизод, где Анна Белова спасает ежа от собаки, которая норовит его схватить, или корова, которая каждый день ломает забор и съедает урожай, позволяет зрителю отвлечься от печальной судьбы героини.

Все эти части композиции документального фильма постепенно приводят к кульминации. С латинского языка кульминация переводится как *culmen* - вершина. В музыкальном произведении кульминацией называется эпизод, в котором достигается наивысшее

напряжение, то есть наиболее эмоционально воздействующий момент, к которому у подводит логика построения всей пьесы⁸.

Следующая часть композиции – «поворот». Нисходящее действие, действие которое приводит к катастрофе.⁹ В документальном фильме поворот может

⁸Творческие портреты композиторов. М., 1990.

⁹ Туркин В. К. Драматургия кино: учеб. пособие, 2-е изд. М., С.74

отсутствовать. Сценаристы используют эту часть для поддержания интереса дальнейшему развитию событий. В документальном фильме, автор имеет в своем распоряжении только отснятый им материал, на котором запечатлены реальные люди, события. Внесенный извне поворот, может сломать всю архитектуру фильма, нарушить целостность, а вместе с этим и доверие к происходящему.

Заключительная часть композиции – развязка. В кинематографе это финальная точка. По определению Аристотеля, развязка начинается с момента свершения переворота в судьбе героя и заканчивается победой или поражением последнего.¹⁰

В зависимости от замысла автора и от имеющегося материала, завязка в документальном фильме может совсем отсутствовать. Но от этого не страдает художественная ценность фильма. Логика построения фильма, ее идея не может не требовать разрешения конфликта. Развязка отвечает на поставленные вопросы, но если ответы были получены в течении фильма, то нет необходимости в её использовании.

В теории драматургии существует понятие видов композиции, которые определяются по следованию основных действий: Линейная - это наиболее распространенный вид композиции. Она характеризуется тем, что в ней части композиции следуют последовательно, одна за другой.

Обратная - в этом виде композиции события хоть и располагаются (следуют) линейно, но в обратном порядке

Кольцевая - характеризуется тем, что в ней начало замыкается с финалом, т.е. действие пьесы, начинается с того, чем закончиться.

Монтажная, состоящая из нескольких сюжетных линий, историй, которые связываются в одно единое повествование при помощи монтажа.

Коллажная одна из наиболее сложных композиций, но и самых интересных. В ее основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме

¹⁰Литературная энциклопедия в 11 т. М., 1929-1939.

(экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей.¹¹

Д. Арижон отмечает, что «документальные фильмы имеют дело не с одним фактом, а с последовательным рядом фактов, которые выстраиваются вокруг одной общей мотивации. При подаче материала на экран в поток событий, имеющих место, вводятся изменения. Множество причин может быть представлено следующим образом:

- а) несколько сюжетов, соответствующих одному общему событию, развиваются последовательно. Если природа события изменилось, то сюжеты перегруппировываются в новой последовательности. Даже если каждый сюжет (момент) был снят в момент его прохождения в цепи сюжетов всего события, эти отдельные моменты могут быть сгруппированы во фрагменты и ролики согласно замыслу содержания, разрывая, таким образом, временную связь;
- б) обычное линейное воспроизведение событий прерывается введением визуального пояснительного материала различного характера (например, мультипликационные наброски), чтобы составить представление о событии, которое может быть снято не иначе как с реальными элементами;
- в) ряд сюжетов повторяется в зависимости от композиции или других нужд замысла, с целью исследования подходов и различных решений».¹²

1.1.1. Замысел и идея в документальном фильме

Начало искусства в замысле.

Замысел можно определить, как более или менее неясную и сильную поэтическую интуицию будущего еще несозданного

¹¹ Чистюхин И. О драме и драматургии. Орел, 1999, С. 94-95

¹² Реферат по книге «Грамматика киноязыка» Даниэль Арижон. 2000. С. 47

художником произведения в целом.¹³ На основе замысла возникает план будущей работы.

«Документальное кино не устанавливает сюжета или стиля: это определенное видение; оно не отрицает ни использование профессиональных актеров, ни преимуществ, которые дает постановка. Оно оправдывает применение любых уже известных технических средств и приемов, направленных к тому, что бы «донести» фильм до зрителя. Документалиста не интересует внешняя сторона вещей и людей. Его внимание привлекает внутренний смысл, который таится в вещах и который выражают люди».¹⁴

К специфическим особенностям документального кинематографа относятся «отсутствие творческого вымысла, эти функции с успехом выполняет художественный замысел фильма»¹⁵.

Основополагающим элементом любого вида искусства является идея. Идея это то, что автор хочет сказать, и гений «художника» заключается в способности, будь то холст, чистый лист бумаги или пленка кинокамеры, облечь эту идею в форму и донести ее до человека.

Искусство возникает там, где появляется потребность высказаться. Идея это не только мысль, но и отношение автора к ней. Как пишет Маслова в своем учебном пособии «Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма», «идея – это авторское отношение к изображаемому, которое воплощается во всей образной системе сценария и фильма, прежде всего в характерах героев, в развитие сюжета, во всех его элементах».¹⁶

Туркин понимает идею как то, «ради чего произведение создается, что является выводом из художественного произведения, не только в смысле рассудочного

¹³ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

¹⁴ Аристарко Г. История теорий кино: пер. с ит. Г.Богемского. М., 1966. С. 161.

¹⁵ Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962. С. 28.

¹⁶ Маслова Т.Я Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма: учеб. пособие. Кемерово, 2010, С. 231

понимания, но и в смысле направления и воспитания чувств, возбуждения любви и ненависти, сочувствия и вражды, восхищения и порицания и т.д., т.е. эмоционально окрашенного, взволнованного, страстного отношения к людям и событиям со стороны художника, передающегося зрителю, слушателю, читателю».¹⁷

С появлением идеи возникает тема. Тема, это то о чем пойдет речь в произведение. В документальном фильме может быть поднято несколько тем, но идея при этом будет только одна.

Если поставить вопросы к тому, что такое тема и идея в документальном фильме, то звучать они будут как то о Чем?- это тема, Зачем? И для чего?- идея. Маслова утверждает, что автор уже на уровне замысла должен определиться с темой будущего фильма. Выбор темы фильма ставит перед автором определенные задачи, осмысление которых помогает в решение использования того или иного метода, приема, а кроме того упрощает поиск места съемок, поиск героев и т.д.

Тема фильма открыта и понятна, присутствует и развивается на протяжении всего фильма. Идея же может раскрыться только в конце фильма, в зависимости от замысла автора, может быть выражена в монологе героя, закадровым текстом или передана благодаря, найденному режиссером «кадра-символа».¹⁸

В интервью интернет-порталу «Милосердие» режиссер-документалист Алина Рудницкая рассказала, что первоначальная идея снять социальной фильм «про доноров и про тех, кому нужна кровь», привела ее в Ленинградскую область, где работала передвижная станция переливания крови. Начав снимать их, ездить с ними по глубинке, тема «крови» переросла в нечто большее и получился «срез сегодняшнего дня, сегодняшней России, сегодняшней глубинки, как там живут люди сегодня»¹⁹.

¹⁷ Туркин В. К. Драматургия кино: учеб. пособие, 2-е изд. М.: ВГИК, 2007, С. 32

¹⁸ Маслова Т.Я Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма: учеб. пособие. Кемерово, 2010, С. 232

¹⁹ Черно-белое о красном: фильм «Кровь» стал победителем [Электронный ресурс] URL: <https://www.miloserdie.ru/article/chno-beloe-o-krasnom-film-o-donorstve-stal-pobeditelem-artdokfesta/> (дата обращения: 11.03.2016)

1.1.2. Художественный образ в документальном фильме

Понятие художественный образ в искусстве с одной стороны очень многогранно, с другой - размыто. Словарь культурологии объясняет термин «художественный образ» как форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала.²⁰

А энциклопедический словарь дает философскую формулировку, определяя художественный образ,

как «форму художественного мышления. Образ, которого включает: материал действительности, переработанный творческой фантазией художника, его отношение к изображенному, богатство личности творца»²¹.

Некоторые культурологи и исследователи, считают художественный образ, главным отличием искусства от других форм познания действительности.²²

«Художественный образ – это образ, специально создаваемый в процессе особой творческой деятельности по специфическим (хотя, как правило, и не писанным, не поддающимся описанию и формализации) законам субъектом искусства – художником, - феномен, обладающий уникальной природой.»²³

²⁰ Большой толковый словарь по культурологии / под ред. Б.И. Кононенко. 2003.

²¹ Энциклопедический словарь. 2009.

²² Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново, 2011. С. 115

²³ Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов. М., 2009. С. 265

Истоки теории образа в античности, Аристотель в своей «Поэтике» говорит о понятие мимесис (с греческого языка переводиться как подражание). Аристотель понимал мимесис, как отображением вещей так «как она были или есть» или «как о них говорят и думают» или «какими они должны быть».²⁴ Теория «подражания» Аристотеля близка к «пониманию искусства как познание жизни в образах»²⁵.

Наиболее полно понятие художественный образ развил в эстетике Г. Гегель, противопоставляя образ как продукт художественного мышления результатам мышления абстрактного, научно-понятийного и т.д. для него художественный образ это сущность в ее действительности.

Теоретики кино используют такое понятие как кинообраз. Ж. Делез в своем, ставшим уже классикой, труде «Кино», определяет концепцию кинематографа как образа-движения и образа-времени²⁶. Андрей Тарковский в своей книге «Запечатленное время», говорит о том, что Образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта. По Тарковскому, полномочной доминантой кинематографического образа является ритм, выражающий течение времени внутри кадра.

Документалист И. К. Беляев «превращение» человека в образ видит в «сочетании нескольких видений: собственная оценка человека, взгляд документалиста на собеседника и, наконец, индивидуальное зрительское восприятие, которое «дописывается» каждым по-своему. Любое авторское «подчинение» образа конкретной идеи, может его разрушить, а вслед за ним разбить и целостность, и достоверность всего произведения. Образ – самостоятелен, он не строится по идее автора, он рождается и развивается по законам собственной природы. Динамика образа – обязательный компонент любого произведения»²⁷.

²⁴ Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000;

²⁵ Новая философская энциклопедия: в 4 тт. // под ред. В.С. Степина. М., 2001

²⁶ Делез Ж. Кино. М., 2001. С. 78

²⁷ Беляев И.К. Спектакль без актера. М., 1997. С. 43

Художественный образ, предлагаемый авторами, воспроизводит окружающий нас мир со всеми его сложными проблемами на более высоком уровне. «Художник не просто копирует действительность, а осмысливает ее в образной форме, создавая экранный образ того или иного явления или индивидуума»²⁸.

В произведениях искусства художественный образ представляет собой нечто цельное, взятое в единстве. В кинематографе он может быть передан через звук, слово, цвет и т.д. особенность документального фильма состоит в том, что образ этот подсказывает сама жизнь. Но понимается в совокупности всех собранных частей, это и замысел, и драматическое и композиционное построение, свет, цвет, музыка и звуки. Вот в этом и состоит талант режиссера – документалиста увидеть образ.

«Художественный образ в документальном кинематографе – это всегда изображение конкретного, реально существующего человека или ряда имеющих точный «жизненный адрес» фактов».²⁹

«Три характерных случая образного превращения. В первом — образ добыт благодаря авторскому комментарию, во втором — длительностью наблюдения и музыкой, в третьем — динамикой камеры. Разумеется, было еще множество элементов, придавших кадрам художественность».³⁰

«Образы пробуждают фантазию. От них, как от камешков, брошенных в воду, разбегаются круги ассоциаций — одно воспринимаешь непосредственно, другое воображаешь, третье чувствуешь, и таким путем, несмотря на сжатость показываемого, все же создается ощущение целостности и глубины».³¹

На пример, в фильме Сергея Дворцевого «В темноте» звук качелей на детской площадке, который постоянно слышит герой, слепой одинокий пенсионер, является тем символом, через который раскрывается художественный образ этого фильма.

²⁸ Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. М., 2000. С. 41

²⁹ Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962. С. 25

³⁰ Франк Г. Карта Птолемея. М., 1975. С. 20

³¹ Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962. С.21

Для документального фильма создание художественного образа является неотъемлемой частью. При этом уловить и поймать его очень трудно. Тема фильма, идея закладываются автором изначально, художественный образ формируется на протяжении всего процесса создания фильма, от замысла до показа его зрителю. Образ складывается не в замысле автора, а в сознании зрителя. Художественный образ это продукт нашего сознания и опыта. «Первичные основы образности, которые в дальнейшем претворяются в художественный образ, содержатся в самой действительности»³².

В трилогии «Каци» (1982-2002) Годфри Реджио показал, как с помощью языка кино донести до зрителя свою идею. Каждый фильм из трилогии несет собой определенное послание для человека. Г. Реджио добивается этого путем создания символических образов-кадров, не используя актеров, закадровый текст.

«Я хочу показать тысячу изображений, чтобы выразить мощь одного слова. Слова, которое, возможно, позволит заново описать мир, переименовать реальность» - Годфри Реджио³³

Если сравнивать жанры кино с жанрами литературы, то картины Г. Реджио созвучны философским трудам, что бы понять его зашифрованные в изображение символы, нужно использовать свой чувственный опыт, а не искать логику построения монтажной фразы.

В своих фильмах Г. Реджио показывает всем знакомые, привычные вещи, то, что кажется нам нормальным, обыденным, но используя покадровую съемку (таймлэпс) позволяет взглядываться в это до тех пор, пока оно не начнет казаться чем-то необычным, ненормальным. Великолепно написанная музыка Филипа Гласса гармонично соединяется с реальным изображением, создавая поэзию экранного образа.

³²Там же С. 23.

33 Годфри Реджио: «Пробудить первобытное начало» // Интернет-версия журнала «Сеанс». [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2014/09/godfri-redzhio-probudit-pervobytnoe-nachalo> (№9 сентябрь 2014 г Искусство кино (дата обращения: 11.03.2016)

«Подлинное творчество — это непременно реализация собственной веры, внутренней религиозности, присущей каждому человеку» - Годфри Реджио.³⁴

1.2 Композиция кадра

Понятие «композиции» (от лат. *compositio* – составление, связывание) присуще всем традиционным видам искусства: литературе, музыке, живописи. Кинематограф не является в этом плане исключением, больше того, понятие композиции в кино уходит корнями именно в литературу, и в живопись. Так, например, как правило, композиция в живописи понимается как взаимосвязь частей и компонентов живописного произведения между собой и с окружающим пространством: размещение и взаимодействие предметов, отдельных фигур и групп людей в пространстве холста; ритм линий и цветовых пятен; соотношение света и тени; выбор формата картины, высокой или низкой точки зрения, линии горизонта и т.д. Понятие композиция есть и в математике – композиция чисел, это представление натурального числа в виде упорядоченной суммы натуральных слагаемых. В Художественной энциклопедии дается более общее и развернутое определение композиции как «построение художественного произведения,

³⁴ Годфри Реджио: «технологии – это фашизм сегодня» // Интернет-версия журнала «Сеанс». [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article10> (дата обращения: 11.03.2016)

обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция — важнейший, организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому. Законы композиции, складывающиеся в процессе художественной практики, эстетического познания действительности, являются в той или иной мере отражением и обобщением объективных закономерностей и взаимосвязей, явлений реального мира. Композиция организует как внутреннее построение произведения, так и его соотношение с окружающей средой и зрителем». Это определение показывает, что композиция рассматривается, с одной стороны, как «построение художественного произведения», т. е. как процесс построения, создания, что является справедливым, с другой стороны, композиция определяется как важнейший, организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и целостность, соподчиняющий его элементы друг другу и целому.

С каким бы оттенком мы не употребляли термин «композиция» - именно она помогает «художнику», автору произведения составить из отдельных частей целое, выявить образный смысл произведения. Это в полной мере относится и к композиции в документальном кинематографе. Композиция каждого кадра строится так же, как если бы на месте оператора был художник, а вместо камеры - холст и краски. Опыт, накопленный веками в живописи, используется сегодня и в кинематографе. Такие понятия как ракурс, перспектива, ритм — появились задолго до появления кино. При этом кинематограф активно использует данные художественные средства, создавая совершенно новое, экранное пространство. Оператор-документалист, выстраивая композицию кадра, считается с траекториями движения персонажа и даже предугадывает их. При удачном выборе оператором съемочных точек, у него в кадре будут мизансцены, которые расскажут о смысле происходящих событий, характере героев.³⁵

35Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. М., 1992. С. 14

В отличие от оператора игрового фильма, который создает среду под себя, выбирая ли натуру для съемок, или же строя декорации, где каждая деталь заранее продумана, оператор документального фильма подстраивается под среду. Мастерство оператора-документалиста заключается в умение подчинить данную среду себе. Цель при этом у них одна – создать выразительный кадр. «Такой кадр, глядя на который зритель поймет и почувствует, что происходило перед камерой во время съемки, почему у героев то или иное настроение, как развивались события. Иначе говоря, выразительным оказывается кадр, в котором форма наиболее достоверно и ярко выявляет содержание. Содержание и форма — категории, присущие любому явлению природы и общества, ибо в каждом из них есть внешние и внутренние составляющие, неразрывно связанные друг с другом»³⁶.

Выстраивая декорацию в игровом художественном кино, оператор, режиссер тщательно продумывает все предметы, попадающие в кадр, их цвет, фактуру, расположение в кадре и т.д. Создавая, таким образом, композицию.

В документальном фильме это одновременно составляет и сложность и простоту. При съемке героя или же в событийном репортаже оператор не может убрать какой либо предмет, потому что он работает, прежде всего, с документом, поэтому все, что окружает героя вещи, предметы, люди, уже существуют и вмешательство со стороны может нарушить достоверность происходящего.

«В конечном счете, хорошая композиция — это лучший ракурс объекта в сочетании с передачей сути изображения. Композиция должна быть простой и выразительной, без лишних элементов, но в тоже время самодостаточной для понимания».³⁷

Художник пишет портрет, перенося на холст душевное состояние человека, его скрытые чувства. Так, например, про портреты, написанные Франциско Гойа, современники говорили, что он умел передать на полотне то, что человек хотел

³⁶Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. М., 2008. С. 27

³⁷Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении: пер. с англ. М., 2005. С. 17

скрыть, его «внутренних демонов». Так и оператор документального фильма использует все имеющиеся в его распоряжение изобразительные средства, чтобы запечатлеть на пленке человека таким, какой он есть, а не таким, каким он хочет казаться. В этом С. Медынский видит «специфику профессии» - каждый раз, оценив эти внешние данные, оператор-документалист решает, насколько внешний показатель факта соответствует его глубинному смыслу, и только потом приступает к съемке.

«На основе общих установок художники приходят к бесконечному разнообразию композиционных решений, потому что каждая из картин, каждый рисунок или кинокадр отражают какую-то часть бесконечно разнообразного мира, в котором нет ничего застывшего, неподвижного, неразвивающегося. Композиция кадра - одно из таких средств, дающих возможность раскрыть содержание». Каждый кинокадр отображает конкретную жизненную ситуацию, и поэтому любая композиция уникальна. Другой точно такой же не может быть».³⁸

В фильме «Я забуду этот день» Алины Рудницкой, показывающем женщин за 5 минут до аборта, почти нет слов, кроме голоса врача, которая пытается отговорить женщин от этого поступка. В кадрах сменяются, ожидающие женщины, сидящие на стуле, и с первого взгляда, кажется, что камера стоит напротив героинь, но в один из моментов становится понятно, что камера снимает их отражение в зеркале. И когда казалось, что некоторые из них смотрят в объектив камеры, становится ясно, что смотрят они на свое отражение в зеркале. И тем глубже показаны их переживания, когда они боятся взглянуть на себя. Выбранное авторами композиционное решение кадров отразило проблему глубже, чем это можно было сделать с помощью слова.

Композиция имеет центр, который становится основой для сюжетно-композиционного центра кинокадра. Внешне сюжетно-композиционный центр кадра может выглядеть по-разному, но он дает главную изобразительную информацию. Выделение главного в композиции связано с особенностями зрительного восприятия человека, фиксирующего свое внимание, прежде всего на

³⁸ Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. М., 1992, С. 21

сильно действующем раздражителе. Это могут быть движение, световые эффекты или резкое изменение условий освещенности, контрасты тоновые или цветовые, контрасты величин, форм и т. д. Так зрительно воспринимает предметный мир любой человек, в том числе и художник. Это обуславливает и характер чувственно-образного мышления художника, обязанного учитывать особенность восприятия произведения зрителем.

Знаменитый оператор А. Головня в своей книге «Мастерство оператора» под термином «кинокомпозиция кадра» понимает сумму композиций, соединенных в единый зрительный ряд. Отдельный кадр представляет собой только часть композиции (картины), так как в нем показывается лишь часть развивающегося драматического действия. Кадр - это не самостоятельная, статическая картина, а всего лишь звено в монтажной цепи, составной элемент изобразительно-монтажной композиции.

При этом Головня выделяет основные задачи композиции кадра, такие как:

- достичь выразительности и убедительности актерского действия на экране
- достичь выразительности и художественной организации изобразительного материала (решения тона, колорита, светотени, как в отдельных кадрах, так и в монтажной картине)
- использовать возможности психофизиологического воздействия некоторых киноизобразительных приемов, например ракурсных съёмок, съёмок движущейся камеры и т.д.³⁹

«Художник кино пишет предметами, щитками (стенами) и светом (содружество с оператором), его полотно — тридцатипятиградусный угол восприятия кинематографического аппарата, треугольник на плоскости. На экране почти не важно, что стоит в кадре, а важно, как размещены предметы, как они скомпонованы на плоскости».⁴⁰

³⁹ Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., 1965

⁴⁰ Кинематографическое наследие . Л.В. Кулешов Статьи. Материалы. М., 1979. С. 48

Композиция кинокадра не остается неизменной на протяжении всей съемки. Смысл, темп и характер фактов и явлений находятся в развитии, и в зависимости от того значения, которое приобретает тот или иной участок картинной плоскости, меняется и композиционное равновесие. В кинематографе так же, как и в живописи, большую роль при составлении композиции играет уравновешенность объектов в «раме» кадра.

После показа фильма «Ветрянка» (2015) на фестивале «Послание к человеку», режиссер Виктор Косаковский, рассказывая об идее фильма, заметил, что увиденная им комната, где репетируют юные балерины, стала определяющим моментом съемок. И действительно, кадры, запечатлевшие репетиции девочек, в этой светлой комнате, с высокими в пол окнами, на которых разноразмерные белые жалюзи, на фоне темных окон, напоминают клавиши пианино, представляют собой классическую уравновешенную композицию.

Операторы-документалисты, несмотря на специфику своей профессии, пользуются всем накопленным кинематографом опытом. Выстраивают устойчивые композиции, находят симметричные организации кадров и т.д. Законы искусства опираются на формы, созданные природой, подражают ей. Симметрия, ритм, – все это присуще природе, нашло свое отражение и в искусстве.

Художники годами оттачивали свое мастерство, соотносясь с психофизическим восприятием вещей. В этом отношении «композиция» это синтез природы с восприятием ее человеком.

Каждый кадр фильма – это отдельное полотно. Поэтому композиция кадра строится по законам живописи. Но работа оператора отлична от работы художника. Оператор, выстраивая композицию одного кадра, учитывает кадр следующий. Кино – это движение, но что бы оно «заговорило», нужна работа «художника», который выстроит композицию каждого кадра фильма, чтобы они в итоге создали единое полотно в движении. Работа оператора-документалиста ценна вдвойне, потому что, в большинстве случаев у него не будет возможности переснять его кадр заново.

«В документальном кино, кадр всегда результат компромисса между автором, режиссером и оператором. Разноликая троица! Не говоря уже о том, что это всегда договор между художником и натурой, «консенсус» между Богом и Дьяволом».⁴¹

В кинематографе есть понятие открытой и закрытой композиции. Понятия, также взятые из живописи. Закрытая композиция представляет собой законченную картину, где все внимание зрителя направлено в определенную точку. Открытая, – предлагает выйти за пределы экранной плоскости, как бы заглянуть за нее. В открытой композиции возникает антиципация. Этот термин, взятый из философии, обозначает предвосхищение, предугадывание того, что внутри картинной плоскости обязательно произойдет что-то значительное, достойное внимания зрителя, и возникнет иллюзия пространства, уходящего вдаль.

«Язык кино — в отсутствии в нем языка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев лишь о д и н кадр, можно, так мне думается, с уверенностью сказать, насколько талантлив человек, его снявший».⁴²

1.3 Приемы съемок.

Имея целый ряд общих черт с живописью, кинематограф имеет и возможности, присущие только ему - это методы и приемы съемки.

В кинематографе широко используются различные приемы съёмки:

⁴¹Беляев И.К. Спектакль документов. Откровения современника, М., 2005, С. 43

⁴²Тарковский А. Уроки режиссуры. М., 1993. С. 59

- [съемка разных планов посредством объективов различных фокусных расстояний;
- [съемка объективами с переменным фокусным расстоянием или трансфокаторными приставками;
- [ракурсная съемка;
- [съемка с ускоренной или замедленной скоростью;
- [панорамирование со стационарной позиции, воспроизводящее эффект оглядывания, эффект сопровождения, эффект переброски взгляда;
- [- динамичное панорамирование (смешанная панорама «сопровождения» и «оглядывания», движения на объект или от объекта, эффект наезда и эффект отъезда и т.д.).⁴³

Огромную роль в кинематографе играет техническая оснащённость. Еще несколько лет назад некоторые выразительные кадры снимались с трудом, кинотехника производила много шума и была громоздкой, на это затрачивалось много времени и труда, сейчас это не составляет проблему. Современная аппаратура позволяет снимать в любое время и в любом месте.

В кинематографе, в зависимости от масштаба изображения заключенного в рамке кадра, определяют планы. Подразделения на планы, прежде всего, связано с масштабом изображения героя в рамках кадра.

Общий план – это открытая композиция с большой глубиной охваченного пространства. Характерным является использование общих планов в экспозиции, где зритель знакомится с местом действия. На общих планах выразительнее выглядит пейзаж, климатические и природные явления: молния, дождь, закат, рассвет и т.д. Иногда кроме общего плана выделяет дальний план. Таким приемом, как правило, пользуются для передачи масштаба действия или бедствия.⁴⁴

⁴³ Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., 1965, С. 37

⁴⁴ Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие. СПб., 2005. С. 77

Средний план – это композиция, уточняющая сведения об обстановке, показывая ее приметы более детально, чем общий план. На среднеплановой композиции легко различима мимика людей, их жестикуляция.

Крупный план героя – это, кадр, в котором лицо человека является основным и практически единственным источником изобразительной информации.

В отечественном документальном кино, начиная с 60-х годов, в фокусе внимания оказывается человек, где общий план осознается как некая стартовая точка для путешествия в глубь души человеческой через глаза – «зеркало души» и слово «окно во внутренний мир»⁴⁵.

На телевидении большую часть документальных фильмов представляют биографии, портретные очерки, поэтому телевизионным операторам часто приходится использовать крупный план, иногда средний, реже всего используется общий план. Так же обстоит дело и с оптикой. Зачастую операторы используют обычную оптику с фокусным расстоянием 50 мм, потому что ее угол зрения соответствует нашему зрительному восприятию. Режиссер при помощи крупного плана анализирует, выбирает, проявляет свою художественную чуткость.⁴⁶

Кроме этого, нередко операторы выделяют деталь - это укрупнение предмета, в котором кинооператор заостряет внимание зрителей на главной идее изобразительной информации. С одной стороны планы, масштаб изображения - это технические характеристики изображения на экране, но с другой – это и прием выразительности в кинематографе. "Важна передача крупным планом рук героев; жестов, которые могут сказать больше чем просто крупный план лица. Наиболее емкими как по смыслу, так и по эмоциональности, экспрессивности часто оказываются кадры, в которых зафиксирована фаза, переходящая в жест»⁴⁷.

Например, в фильме чешского режиссера Хелены Трещетниковой «Катка», рассказывающем о жизни девушки-наркоманки, автор снимала свою героиню на

⁴⁵Прожиго Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 271

⁴⁶Аристарко Г. История теорий кино: пер. с ит. Г.Богемского. М., 1966. С.77

⁴⁷Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. М., 2008, С.54

протяжении более чем десяти лет. Она снова и снова возвращалась к Катьке. И с каждым новым этапом жизни героини оператор наводил объектив на ее руки. Здесь важно было передать не жестикуляцию рук, а то, как внешнее состояние этих рук изменялось, портилось, - так же, как портилась вся жизнь Катьки. Когда Хелена только начала снимать свою героиню, это были ухоженные руки молодой, полной надежд девушки, но когда мы видим ту же девушку спустя 15 лет, так и не избавившуюся от наркозависимости, отлученную от своего ребенка, то замечаем, что это уже дряблые, безвольные руки опустившегося человека.

К числу творческих приемов кинодокументалистики относится и прием «панорамы». Панорама – творческий прием, который заключается в том, что кинооператор меняет направление оптической оси объектива во время съемки. В сущности, это имитация нашего взгляда, когда мы поворачиваем голову, стремясь расширить сектор обзора.⁴⁸

С. Лозница, использует длинные панорамы в фильме «Пейзаж», чтобы не просто охватить пространство, а погрузить в него зрителя. Таким образом, не взяв ни одного интервью у жителей этого поселка, а только с помощью длинных панорамных кадров, режиссер сумел показать убогость и заброшенность русской глубинки.

В. Косаковский в своем фильме «Да здравствуют, антиподы» использовал вертикальное панорамирование для перехода с одного континента на другой. Камера опускается вниз, и в точке, которая должна быть внизу и окончить панораму, камера оказывается, наверху открывая новый пейзаж, и новую историю.

Большое принципиальное значение для работы кинодокументалиста имеет ракурс съёмок. «Rasongir» обозначает в переводе с французского «сокращать», «укорачивать» объект, точка зрения на него в пространстве, а также получаемая проекция (изображение) объекта в данной точке; положение изображаемого предмета в перспективе, с резким укорочением удаленных от переднего плана

⁴⁸Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. М., 1992, С. 48

частей. Ракурс – это один из способов передать на двухмерной ограниченной плоскости бесконечность пространства⁴⁹.

В кинематографе этот прием служит разным целям:

- 1) ракурс выявляет положение съемочного аппарата, а стало быть, и зрителя относительно объекта съемки и тем самым пространственно ориентирует зрителя;
- 2) ракурс раскрывает специфические признаки объекта, которые можно заметить только с данной точки зрения;
- 3) ракурс придает объекту определенную эмоциональную окраску, являясь своеобразным изобразительным эпитетом.

Так в одном из своих фильмов «Просто жизнь» Марина Разбежкина прибегает к различным ракурсам. Камера как бы наблюдает за героиней, берет крупные планы лица, или же «подглядывает» из далека, а также имитирует ее движения. Так, например, в самом начале фильма, когда Шура – главная и единственная героиня фильма, поднимает глаза к небу, камера повторяет движения за ней.

Ракурс можно сравнить с таким человеческим явлением, как «угол зрения», с его физическим и психологическим подтекстом. Например, когда человек смотрит из иллюминатора самолета вниз на город, то машины и здания выглядят как игрушечные. С другой стороны, в кино, чтобы, к примеру, показать величие человека, можно снять его с нижней точки, имитируя субъективный взгляд подчиненных на своего начальника.

В фильме Лени Рифеншталь «Триумф воли», запечатлевшем митинг нацистской партии в Нюрнберге в 1934 году, много кадров Адольфа Гитлера, снятых снизу вверх. Этот прием увеличивал рост Гитлера и придавал ему величие, особенно по сравнению с массами его последователей, снятыми сверху, с высоты птичьего полета.

Понятие ракурса в кинематографе включает в себя и такой прием, как субъективная камера, – это значит имитирующая взгляд киногероя, исходя из его мироощущения, и совершающая действия в свойственной ему манере.

⁴⁹Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. М., 2008, С. 55

Такая оптическая система, как зум или трансфокатор, позволяет в рамках одного кадра расширить пространство, переходя от крупного плана на общий или наоборот, заострить внимание, на какой - то детали, постепенно расширяя или сужая пространство.

Создать выразительный кадр помогает различная оптика. Существует несколько классификаций и видов объективов. В основе этих классификаций стоят технические характеристики того или иного объектива. Для нашей работы существенным является классификация по фокусному расстоянию и углу поля зрения. Нормальный объектив (50 мм) имитирует стандартное восприятие окружающего мира человеком. Любое отклонение от этого угла способно исказить изображение, при этом придать экспрессивности и выразительность кадру.

Так, в кинотрилогии Г. Реджио «Повакаци», использованы съемки длиннофокусным объективом. Такой прием съемки создает впечатление замедленности движения, при этом в фокусе остается только важные для фильма объекты и люди, остальное же находится в нерезкости.

В арсенале у оператора-документалиста большое количество всевозможных приемов. Все они призваны создать выразительный кадр, и помогают передать отношения автора к происходящему и т.д.

Для телевизионных документальных фильмов использование вариообъективов скорее исключение, чем правило. В документальных фильмах, которые представлены на кинофестивалях, нет такой ограниченности. Операторы используют все имеющиеся в арсенале кинематографа возможности.

Кроме этого, в документальных фильмах имеются методы съёмки, присущие только им. Один из распространённых приемов в документальном кино - это метод наблюдения. Такая съемка может проводиться как скрытой камерой, так и методом привычной камеры. Авторы используют его либо как вовлечение в действия, проживание какого-то периода вместе с героями; иногда это - взгляд стороннего наблюдателя. Так Алина Рудницкая «наблюдала» жизнь обычной передвижной станции переливания крови. Использование этого приема во

многим способствовало тому, что ее фильм «Кровь», получил множество наград и премий на отечественных и зарубежных фестивалях.

Особенностью кино является то, что из любого технологического метода автор может сделать художественный прием. Использование различных ракурсов, меняя масштаб изображения, режиссёр-документалист формирует своё отношение к происходящему на экране, создаёт определённые акценты, которые могут перерасти в метафору или стать символом.

1.4. Звуковое решение документального фильма

Одним из отличительных особенностей кинематографа как вида искусства, является наличие звука. Еще на заре кино, музыка была неотъемлемой его частью. Фильмы, демонстрирующие в первых кинотеатрах, сопровождалась музыкой оркестра или тапера, создавая эмоциональный строй фильма. Впоследствии, с появлением возможности записи звука, актеры в кино «заговорили», но музыка по - прежнему осталось одним из выразительных средств экранных искусств.

В кино звук бывает трех видов: музыка, слово и шум. Каждая из этих трех слагаемых величин имеет свои функции, свою специфику и во взаимосвязи с изображением может быть использована либо как самостоятельный компонент, либо в сочетании с другими элементами экранной речи в самых разных комбинациях.⁵⁰

Для телевизионных документальных фильмов слово, речь является наиболее используемым видом звука. Это может быть дикторский текст, интервью с

⁵⁰Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. М., 2000, С. 22

героем, или же авторский комментарий. Слово может быть как в кадре, так и за кадром. Наличие большего числа монологов или рассуждений, интервью в телевизионной документалистике обусловлено тем, что это единственная возможность узнать из «первых уст», услышать интересную историю, которую невозможно снять. Хорошей иллюстрацией к этому является фильм Дарьи Златопольской «Ода к радости». В фильме журналист взяла интервью у нескольких героев, перешагнувших 90-летний рубеж. Рассказы этих героев настолько «живы» и занимательны, трогательны и душевны, что не требуют дополнительных иллюстраций.

Использование закадрового дикторского текста позволяет расширить и углубить изображение. Ставшее уже классическим примером использование дикторского текста - фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». На фоне архивных немецких фильмотечных материалов, кадров из пропагандистского кино Лени Рифеншталь «Триумф воли», М. Ромм, как бы ведет «разговор», создавая, таким образом, наиболее сильное эмоциональное напряжение, или же своей интонацией, меткими и едкими комментариями, позволяет зрителю посмеяться над лидерами фашистской партии.

Одним из спорных вопросов в кинематографе – это использование музыки. Так, А. Тарковский на страницах «Запечатленного времени» говорит, что «фильм, вовсе не нуждается ни в какой музыке»⁵¹. Документалист Марина Разбежкина одним из запретов при создании документального фильма, называет использование музыки, подчеркивая, что «музыка не должна вести сюжет, эмоционально поддерживать изображение»⁵².

Тем не менее, музыка в кино способна не только придать эмоциональную окрашенность эпизоду, она может передать историческое время на экране, социальные и национальные особенности героев фильма, создать определенный ритм, кроме того может акцентировать внимание на происходящих событиях.

51[□]Тарковский А. Запечатленное время. М., 1994, С. 47

52[□] «Документалист - это аноним» режиссерская версия расшифровки мастер-класса М. Разбежкиной // Интернет-версия «Сеанс». URL: <http://seance.ru/blog/lectures/dokumentalist-anonim/> (дата обращения: 12.03.2016)

Действительно, музыка в кино создает не только эмоциональную окрашенность каждого эпизода, она может передать историческое время на экране, социальные и национальные особенности героев фильма, создает определенный ритм, кроме того может акцентировать внимание, на происходящих событиях.

Как правило, выделяют следующие аспекты музыки как элемента выразительности в кино:

- 1) музыка включается в строй произведения для создания атмосферы действия, для характеристики среды обитания героев;
- 2) музыкальное сопровождение любого действия может указать на географические координаты местности, где оно происходит. Национальные особенности тех или иных музыкальных произведений могут с наибольшей точностью охарактеризовать место действия, указать на принадлежность героев к определенной народности, подчеркнуть своеобразие архитектурных ансамблей разных регионов;
- 3) при помощи музыкальных произведений можно передать характерные приметы времени;
- 4) музыкальное решение позволяет дать нужные характеристики героям;
- 5) музыка может быть введена в изобразительно-звуковую структуру произведения как его лейтмотив, самостоятельный смысловой элемент, выражающий основную идею, наиболее важный эмоциональный пласт;
- 6) музыкальное решение используется как своеобразный авторский комментарий, субъективный взгляд автора на изображаемое явление, его личностное отношение к видеоматериалу;
- 7) музыкальные произведения включены в визуальную структуру, являясь основной ее движущей силой.⁵³

В среде документалистов, умело использующих музыку, можно выделить Виктора Косаковского. В уже упомянутом фильме «Да здравствуют антиподы», вначале фильма, после экспозиции, под выхлоп дыма из старенького трактора,

⁵³ Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. М., 2000, С. 38

начинается «заводная» латиноамериканская музыка, которая создает тон и настроение следующему эпизоду.

Сергей Мирошниченко в фильме «Сумерки Богов», повествующем, с одной стороны, о концертной деятельности, репетициях дирижера Валерия Гергиева, с другой - о его поездке в Цхинвал и о предстоящем там концерте в одном из эпизодов «сталкивает» музыкальные кадры репетиции оркестра под руководством В. Гергиева, исполняющие симфонию Чайковского, с кадрами последствий войны грузино-осетинского конфликта. Эмоционально это очень сильный эпизод, ритм, экспрессия музыки как бы вторят разрушениям войны, но значимость этого эпизода определяется еще и соединением в нем двух повествовательных линий фильма.

«В документальном фильме надо, видимо, очень осторожно пользоваться музыкой, особенно когда на экране — подлинные чувства людей. Может быть, ее следует вводить только после того, как мы «насытились» изображением, успели вжиться в него, поверить в абсолютную подлинность происходящего на экране, только как избыток чувств — именно избыток, а не сопровождение. Звук! В конечном итоге фильм обретает жизнь, когда изображение, слово, шумы и музыка создают единый ритм со своими пульсациями и дыханием — нормальным, убыстренным, прерывистым или полной затаенностью дыхания, как это бывает у человека».⁵⁴

В отечественной документалистике подлинным мастером использования звука как художественного приема можно назвать Сокурова. В его фильмах звук является определяющим. Например, в фильме «Жертва вечерняя» на кадры идущей толпы людей накладывается шум тоже толпы, но записанный в другое время. И когда камера выхватывает крупные планы лиц людей, то видно, что они молчат, но при этом слышна музыка, крики и т.д. Таким образом, показана изнанка этого праздника, а потом над всем этим как бы возникает, что-то высшее — А. Сокуров вставляет в фонограмму молитвенную песнь. В другом фильме,

⁵⁴ Франк Г. Карта Птолемея. М., 1975. С. 53

снятым для «Петербургского дневника», рассказывается об установке памятника Достоевскому. И когда памятник предстаёт перед взором собравшихся, звук вдруг начинает заполнять собой все пространство. Так звук «рассказал» о значимости события для города.

Существует театральная пауза, которая создает эмоциональное напряжение, концентрирует внимание зрителей, создает темпоритмическое течения спектакля. В кинематографе паузу может усилить тишина. Часто для того, что бы передать на экране полную тишину, используют дополнительный звук.

Режиссер документалист Павел Медведев тишину превратил в художественный прием, в главного повествователя. Фильм «Свадьба тишины» повествует нам о глухонемых работниках Балтийского завода в Санкт-Петербурге, об их семьях, об их буднях и праздниках. Шумы и звуки в фильме прерываются абсолютной тишиной. Звук стал своего рода главной темой фильма, когда был отлит колокол, то есть люди, которые никогда не слышали звук, создали его.

Звуковое решение может стать основой сюжетного хода, определяющего драматургию всего эпизода. Если звуковое решение фильма или телепередачи становится одним из средств художественного выражения, то звук и в игровом, и в документальном фильме не только усиливает правдоподобие происходящего на экране, но и, апеллируя к нашей эмоциональной памяти, способствует созданию звукозрительного образа.

Одним из звуковых элементов в кино является шум. Чаще всего шум используется как фон, который определяет место и время, происходящих на экране событий. Как говорит по этому поводу звукорежиссер Б. В. Венгеровский, что «запись шумов — это процесс не столько технический, сколько сугубо творческий, от качества записанных шумов, разнообразия их звучания зависит создание звуковой атмосферы фильма»⁵⁵.

Известно мнение проф. В.Ф.Познина о «пересечении» выразительных возможностей традиционной музыки и звукошумового оформления фильма. «Это

55 Венгеровский Б. «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера // Искусство кино. 2003. № 12.

не просто соединение музыки и шумов, но своего рода органическое звуковое единство, соединяющее ритмически природные и искусственные звучания, которые чаще всего подвергаются различным акустическим преобразованиям, а затем прихотливо смешиваются»⁵⁶.

«Именно чередование зрительного образа и звука, а не их одновременное использование, — отмечал Рене Клер, — позволяют создать лучшие эффекты говорящего и звукового кино»⁵⁷

Значение и важность использования звука в кино неоднократно отмечал Юрий Закревский, режиссер и сценарист научно-популярных фильмов; в частности он подчеркивал, что «в художественном произведении чаще всего важен звук не сам по себе, а то, как он воспринимается персонажами произведения или автором. Почти каждый из этих звуков вызывает ту или иную мысль, ту или иную образную ассоциацию. Для каждого фильма должна быть, видимо, найдена единственная, в каждом случае своя - пропорция звуковых компонентов. Умение прислушиваться к жизни, умение мыслить звуковыми компонентами, находить яркие детали в звуке, наконец, умение строить из звуковых образов эпизоды и весь фильм — все это необходимо каждому кинодраматургу и каждому режиссеру, работающим над созданием звуковых фильмов»⁵⁸.

1.5 Свет и цвет в документальном фильме.

⁵⁶Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие СПб., 2005. С. 163

⁵⁷Рене Клер. Размышления о киноискусстве. М., 1958. С.128.

⁵⁸Закревский Ю. Звуковой образ в фильме. М., 1970, С. 64

Свет – это один из важных элементов при создании любого фильма или репортажа. Регулируя и устанавливая свет, оператор работает с тоном, контурам, формой, цветом и текстурой объектов, может изменять глубину пространства. Свет создает настроение, атмосферу и обеспечивает визуальную непрерывность действия.

При работе над документальным фильмом, грамотное использование освещения, помогает акцентировать внимание зрителя на определенных аспектах визуальной информации. Работая в помещении, операторы в своем распоряжении имеют различные осветительные приборы, в зависимости от их цели и назначения различают

- [Рисующий свет;
- [Заполняющий;
- [Моделирующий;
- [Контровой или контурный;
- [Фоновой;⁵⁹

Варьируя разные источники освещения, оператор может имитировать естественное освещение, создавать атмосферу времени суток, или же выделить отдельную деталь, подчеркнув ее изобразительное значение. Световое решение при съемке героя позволяет показать его характер, открыть его внутреннюю сущность.

Освещение объекта съемки – процесс и технический, и творческий. В композиции кадра решающую роль играют то, как объекты выявлены светом. Характер освещения может подчеркивать и скрадывать объемы и фактуры, изменять изобразительную активность попадающих в кадр предметов, создавать четкие и расплывчатые контуры вещей и фигур.

«Мастерство кинооператора, работающего над изобразительным рядом фильма, заключается в умении создать такой световой рисунок, который даст зрителю

⁵⁹Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. М., 1992. С.73

комплекс впечатлений, выявляющий смысл и эмоциональную окраску происходящих событий».⁶⁰

Другой значимой величиной в кинематографе является цвет. Насыщенность цветов, их яркость и контраст, различные оттенки и переходы – эти имеющиеся возможности в распоряжение кинематографистов, позволяют создать атмосферу, передать время и т.д.; символизм цвета помогает выявить смысл и идею произведения.

Цветовое решение позволяет глубже раскрыть содержание фильма. Так, упомянутый выше фильм «Кровь» Алины Рудницкой выполнен в черно-белой гамме. Как сама режиссер в одном из интервью заметила, такое цветовое решение было выбрано с целью «немного заглушить натуралистичность».⁶¹

Цвет становится выразительным и полностью кинематографическим средством тогда, когда он не имеет ничего общего с фотографическим копированием действительности, то есть когда его применение порождено внутренними требованиями режиссера с целью создать новые связи, новые контрасты, новые монтажные переходы, движение и живописную композицию.

Еще один фильм Рудницкой, также удостоенный наград документальных кинофестивалей «Я забуду этот день», сделан в черно-белом варианте. Хотя стилистика фильма такая, что для него больше подойдет словосочетание бело-черный. Белый цвет преобладает в этой картине: белые стены больницы, белый, холодный пейзаж за окном. Белый цвет здесь олицетворяет собой не чистоту, а жизнь с «чистого листа».

Документалисты редко в своих картинах отходят от реалистичного цвета. Любое резкое изменение цветовой гаммы привычных для нас вещей может вызвать недоверие у зрителя. А насыщенность, яркость, контраст изображения во многом может зависеть от технических характеристик киноаппарата и возможности оператора в реальных условиях установить необходимое освещение.

⁶⁰ Там же, С. 74

⁶¹ Аристарко Г. История теорий кино: пер. с ит. Г.Богемского. М., 1966. С. 157.

1.6. Монтаж как основной прием искусства XX века.

Прежде чем перейти к анализу творческого использования монтажа в документальном фильме, надо сказать пространственно-временном характере кинематографа.

«Время — один из основных элементов существования и художественного воплощения экранного произведения. Кинематографическое время определяется как отношение протяженности представления фильма (кинопроекции) и времени собственно фильмического (сюжетного) действия. Соответственно категория времени в кино проявляет себя в трех различных формах:

- 1) физическое время — это объективная протяженность фильма, которая четко хронометрирована (90, 120 мин и т.п.) и совпадает со временем проекции кинопроизведения на экране;
- 2) психологическое время — это субъективная протяженность фильма, которая отражает степень увлеченности зрителя просмотром и не может быть измерена.
- 3) художественное время — наиболее весомое и сложносоставное по своей природе, является феноменом эстетическим.

В тоже время художественное время включает в себя: время протяженности событий в фильме, последовательность событий (хронологическая, симультанная, нехронологическая, ахронологическая), время самого события (историческое), время наррации, которое тождественно времени автора или героя».⁶²

«Художественное пространство наряду со временем характеризуется пространством события, экспрессивным (внутренним) пространством героя, символическим (авторским) пространством»⁶³. Как уже говорилось выше, пространство события организуется по средством приемов съемок: ракурсом, панорамирование, использование планов разной крупности, применением различной оптики, использование зума.

«Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку. Материал, из которого он создает свои произведения,— не живые люди, не настоящий пейзаж, не реальная действительная декорация, а лишь их изображения, заснятые на отдельных кусках пленки, которые могут им укорачиваться, изменяться и связываться между собой в любом порядке. На этих кусках зафиксированы элементы реальности; комбинируя их в любом им найденном порядке, укорачивая и удлиняя их по своему желанию, он создаст свое «экранное» пространство и свое «экранное» время. Он не деформирует реальность, а он пользуется ею для создания реальности новой, и самое характерное, самое важное в этой работе то, что неизбежные и неодолимые в действительности законы пространства и времени в кинематографической работе оказываются гибкими и послушными. Кинематограф собирает элементы действительности для того, чтобы создать из них новую действительность, лишь ему принадлежащую, и законы пространства и времени, неодолимые тогда, когда вы работаете с живыми людьми, декорацией и с пространством сцены, на кинематографе оказываются совершенно иными. Создаваемые кинематографистом экранные время и пространство целиком ему подчиняются. Основной прием кинематографического изложения — построение целостной

⁶²Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008, С. 15

⁶³Там же, С. 17

картины из отдельных кусков, элементов, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое острое и значительное, — кроет в себе исключительные возможности».⁶⁴

«Важнейшим и специфическим для кино средством пространственно- временной организации материала стал монтаж. Когда с помощью монтажной склейки удалось создать иллюзии единого пространства и времени, кино осознало свою природу».⁶⁵

Монтаж один из основных приемов искусства XX века, раскрылся в полноте своих возможностей в кинематографе. Как верно замечает Л. Кулешов, «монтаж в кинематографе – то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке»⁶⁶.

О возможностях и значении монтаже в кино написано много работ. Без монтажа кино немислимо. В теории кинематографа есть принципы монтирования тех или иных планов; существуют разные виды монтажа такие как: параллельный, ассоциативный, монтаж сопоставления. Такие возможности монтажного сопоставления кадров были открыты ещё в начале XX века Д. Вертовым, Гриффитом и т.д. В 60-х годах советским режиссером-документалистом А. Пелешяном был открыт дистанционный монтаж. Сам А. Пелешян характеризует свой метод как, «взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию. Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев. При этом достигается гораздо более сильное и глубокое выражение смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон выразительности, и в колоссальной степени вырастает емкость той информации, которую способен

64[□] Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн»

65[□] Познин В. Ф. Природа выразительных средств экрана. Экранное пространство и время // культурология, искусствоведение. С. 311-319

66[□] Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. Кинематографическое наследие. М., 1979. С. 101

нести фильм»⁶⁷. С помощью дистанционного монтажа А. Пелешян создал, ставшими уже классикой, фильмы «Мы», «Начало», «Обитатели».

«Иными словами, - говорит А. Пелешян, кинематограф, основанный на методе дистанционного воздействия, уже не может быть назван синтетическим искусством, так как он уже не «пьет воды» из литературы, музыки, живописи, а «пьет» из той среды, откуда «пьют свои воды» литература, музыка, живопись».⁶⁸

При этом монтаж это сугубо творческий процесс. А. Каменский, к примеру, говоря о «монтажном языке», сопоставляя его с литературной фразой, определяет один из главных организующих принципов построения «монтажной фразы» - ритм.

А. Тарковский же говорит «о ритме как о формообразующем элементе кинематографа. А монтаж, в конечном счете, – лишь идеальный вариант склейки планов, который уже априори заложен внутри материала, снятого на пленку» – утверждает знаменитый режиссер.⁶⁹

«Между поэтической монтажной фразой и поэтической строкой есть много общего — глубокий смысл, органичность формы, краткость, широта ассоциаций. И, конечно, печать личности автора, без которого произведения искусства не бывает».⁷⁰

Приступая к съемке игрового фильма, режиссер имеет четкую структуру и план каждого кадра, в котором учитывается последующая стыковка этих кадров на монтажном столе. В документальном фильме ответственность за это во многом лежит на операторе, который принимает решения по композиции кадра во время съемочного процесса; ритм, течение времени заложены там изначально. Способность увидеть и воплотить это на экране – сверхзадача «художника». Понять или создать связь между отдельными частями, имеющегося фильмотечного материала, - работа «художника».

⁶⁷ Пелешян А. Моё кино. Ереван. 1988, С. 138

⁶⁸ Пелешян А. Моё кино. Ереван. 1988, С. 144

⁶⁹ Тарковский А. Уроки режиссуры. М., 1993, С. 55

⁷⁰ Франк Г. Карта Птолемея. М., 1975. С. 85

«В жизни поток событий состоит из неравноценных частей. В фильме истории жизни - только важные моменты, соединенные логическими мостиками, как во сне или в мечтах. Строительный материал фильма - это отдельные события, запечатленные на пленке, зафиксированная идея, точно выбранный символ».⁷¹

Прием монтажа открыл возможность создавать произведения из хроники, из документального материала, отсюда возникло направление как монтажный фильм. Хотя монтажным можно назвать любой фильм, мы же используем этот термин применительно к фильмам, в которых монтаж является не только техническим параметром, а представляет собой прием выразительности. Э. Шуб одна из первых, создала фильм, построенный на кадрах хроники. Ее «Падение династии Романовых», сопоставление разных кадров, разоблачало царский режим. Хроника приобрела «вторую жизнь». Как замечает по этому поводу Г. Прожико, «документальный фильм для нее был, прежде всего, реализацией творческого замысла, подытоженными впечатлениями документалиста от жизненных явлений и процессов, обобщенных в некую целостную картину мира»⁷².

М. И. Ромм, для своего выдающегося фильма «Обыкновенный фашизм», проделал колоссальную работу по поиску и отбору хроники, которая легла в основу картины. Сопоставляя, выбранные кадры хроники путем местами резкого, ритмичного монтажа, дикторского текста ему удалось воплотить на экране «психологическую» драму. Понимая фильм, как движение, Михаил Ромм, определял монтаж, как то, что лежит в его основе - "мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков экранного действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде»⁷³.

Известным современным примером монтажного фильма является трилогия Г. Реджио «Каци» (1982-2002). Повествование фильма полностью построено на

71 Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн» / науч.ред. Н. Л. Горюнова. С. 49

72 Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 45

73 Ромм М.И. Беседы о кино. М., Искусство, 1964. С. 170

монтажных склейках различных кадров, снятых в разное время и в разных местах. Г. Реджио использовал приемы дистанционного монтажа, открытые А. Пелешяном.

Среди отечественных документалистов можно отметить В. Косаковского. Его «Да здравствуют антиподы» можно также отнести к разряду монтажных фильмов. Автор «перепрыгивая» с континента на континент, сумел воплотить идею гармоничного существования человека и природы. Монтаж становится творческим тогда, когда мы посредством него узнаем что-либо новое, не показанное в кадрах.

Знаменитый теоретик кино Андре Базен замечает следующее: «Во времена немого кино монтаж обозначал то, что режиссер хотел сказать; в 1938 году кино описывало; а сегодня, наконец, можно сказать, что режиссер пишет камерой. Экранный образ - его пластическая структура, его организация во времени, - опираясь на возросший реализм, располагает, следовательно, гораздо большими средствами, чтобы изнутри видоизменять и преломлять реальность. Кинематографист, наконец, перестает быть конкурентом художника и драматурга, он становится равным романисту»⁷⁴.

Мастерство создателей произведений экранного искусства заключается в том, "чтобы развернув каждую область выразительных средств до максимума, вместе с тем так суметь с оркестровать, сбалансировать целое, чтобы ни одна из частных единичных областей не вырывалась бы из этого общего ансамбля, из этого всеобщего композиционного единства»⁷⁵.

⁷⁴Базен А. Что такое кино. Сборник статей. Москва, 1972. С. 157

⁷⁵Эйзенштейн С.М. Собр. соч. в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 581

Глава II. Художественные приемы в современном документальном фильме

2.1. Методы и приемы отражения реальности в документальных фильмах «натуральной школы»

В современном документальном кино снова витает «дух» Дзиги Вертов, снова говорят о «жизни врасплох», «*cinéma vérité*». Известный документалист Виталий Манский пишет манифест – «Как только документальное кино стало искусством, оно перестало быть документальным». Манифест призывает документалистов отказаться от сценария, не ограничивать себя во времени, отказаться от «финала» и создавать, таким образом, «реальное кино».

При этом на сайте фестиваля Артдокфеста, который возглавляет В. Манский, тоже есть Манифест, который начинается словами – «Документальное кино живо, пока оно является искусством». Среди сторонников В. Манского и режиссер документального кино Марина Разбежкина. На сегодняшний день она является руководителем творческой мастерской «Режиссура документального кино и документального театра» в Высшей школе журналистики ГУ-ВШЭ.

Марина Разбежкина говорит о новом «горизонтальном кино», которое «позволяет разглядывать человека очень близко.<..> Оценив то расстояние, на которое мы можем подойти, мы способны рассмотреть человека в максимальной близости и в максимальной его интимности — я имею в виду все то пространство жизни, которое окружает нас, когда мы не на публике».

Она наставляет своих учеников не быть подобным художникам, то есть не вторгаться в область «Бога и дьявола», а быть равным своим героям,- «самое ценное в нашей профессии — возможность вести диалог с реальностью. А он происходит на том же самом уровне, на котором находятся ваши герои и вы»⁷⁶.

Во время обучения ставит запреты на использование штатива при съемках, музыки, синхронизации. Учит не использовать трансфокатор или зум, а делать разные планы «подходя или уходя» к герою.

«Как только вы начинаете вычленять монтажные куски — общий, средний, деталь и так далее, вы тут же уничтожаете физическое время, в котором существует герой. А нас оно интересует более всего».<...> «Мы же пытаемся максимально сохранить живое, реальное течение жизни героев. Чтобы то пространство, в котором они живут, осталось интимным»⁷⁷.

Но следует ли своим запретам сама М. Разбежкина? Как легко проследить - лишь отчасти. Для примера возьмем одну из первых работ режиссера «Просто жизнь и ее последний, на сегодняшний день фильм «Оптическая ось».

⁷⁶ «Документалист - это аноним» режиссерская версия расшифровки мастер-класса М. Разбежкиной // Интернет-версия «Сеанс». URL: <http://seance.ru/blog/lectures/dokumentalist-anonim/> (дата обращения: 12.03.2016)

⁷⁷ Там же

«Просто жизнь» - это черно-белое повествование об уже не молодой женщине. Шура – так зовут героиню фильма, живет в обычном подмосковном селе, работает учетчицей на складе, стоящем посреди поля, дни ее проходят в ожидании тракторов. Она принимает от них корма. Дома Шура острит над объявлениями о знакомстве, пританцовывает под Утёсова. Героиня все время одна: то прогуливаясь в лесу или в поле, и дома её никто не ждет, она остается в одиночестве. Только раз Шура проболталась про дочку, да рассказала об одной своей любовной истории, когда «он неделю от меня не мог уехать. Он – на автобус, а я говорю: «не пущу»».

Лейтмотивом в фильме проходят утесовские песни. Сначала мы слышим, как по радио играет эта мелодия, затем выходит за пределы комнаты Шуры. Музыка в фильме не просто сопровождает героиню, Шура как бы живёт с ней.

Оператор Ирина Уральская, использует крупные планы героини, порой камера приближается так близко, будто хочет заглянуть в душу. При этом весь фильм, это как бы наблюдение со стороны.

Разные планы и ракурсы, использование музыки; автор сознательно ушла от цвета, который мог добавить реальности и документальности в фильм, таким образом, создаётся впечатление художественности фильма. И финальные титры «раскрывают» имя главной «актрисы» - Шура в роли Шуры.

Просто жизнь – просто Шуры. Художественный образ фильма раскрывается в эпизоде, когда Шура в дождь, идет по размытой дороге, неся над головой сломанный зонтик. Мечтательной героиня, наверное, была всегда, и мечты укрывали ее от суровой действительности. С годами, мечты так и не стали реальностью, но Шура в них все равно верит, и каждый день, сидя одна дома, или рубя капусту, она продолжает мечтать, и мечты теперь так же укрывают её от жизни и посторонних, как этот сломанный зонт от дождя.

В фильме «Оптическая ось» повествование строится на основе семи фотографиях, выполненных нижегородским фотографом Максимом Дмитриевым, который считается основоположником русского реализма в фотографии. Фотографиям этим на момент съёмок – сто лет, сделаны они были к 1913 году.

Начинается фильм, в мастерской, где фотографии Дмитриева распечатывают на больших трех метровых постерах. Затем эти постеры с фотографиями отправляются в путь, к современным объектам, тематически близким с своим фотопрототипам. Места, запечатленные Дмитриевым, сохранились и по сей день. Авторы выбрали фотографии, запечатлевшее наиболее яркие социальные типы, характеризующие эпоху конца XIX - начала XX веков. Проведя «оптическую ось», М. Разбежкиной удалось организовать встречу прошлого и будущего.

Семь фотографий – семь историй. Герои первой истории – бездомные в ночлежном доме. Героини следующего сюжета – стриптизерши. Затем следуют рассказы о рабочих металлургического завода, деде-ложкаре, сельских врачах, старообрядцах. И, наконец, финал – городской банк с его посетителями и работниками.

Люди всматриваются в детали, рассуждают о жизни и о тех, кого они видят на фотографиях. Цель – не только, посмотреть, как что-то изменилось или же осталось прежним, главное – это сохранить мгновение этой встречи. Так, в конце каждой истории, делается групповой снимок на фоне трехметрового постера, прошедшей эпохи. Возможно через сто лет, этот фильм получит свое продолжение.

Несмотря на искусственно привнесенные в жизнь фотографии, фильм реалистичен. Реализм в фильме достигает своего апогея в эпизоде с ложкарем. Десяти минутный процесс вырезания из куска древесины ложки снят без единой монтажной склейки. В интервью кинопорталу filmpro, Мария Разбежкина сравнила процесс высекания из дерева ложки с работой над камнем Микеланджело: «Это подлинное творчество: для него ложка становится тем же, чем картина является для художника»⁷⁸. Такой метод не подходит под описание кинохроники Дзиги Вертовым, автора «киноправды». И, на наш взгляд, сила кинематографа, заключена в способности через символы, знаки, некую не

⁷⁸ Марина Разбежкина: «Я выбрала самых ярких – банкиров, ремесленников, бомжей» // [Электронный ресурс] URL : <http://www.filmpro.ru/materials/26496> (дата обращения: 12.03.2016)

досказанность в кадре передавать сущность явления, его значение и глубинный смысл.

Для учеников, обучающихся по программе М. Разбежкиной, разработанные ей принципы и запреты являются основополагающими при производстве фильмов.

Известная ее ученица, режиссер Валерия Гай Германика в своих первых работах – «Девочки», а затем и «Мальчики», как по пунктам выполняет все эти «запреты». Съемка камерой с рук, наезды и отъезды, выполняются без использования трансфокатора, «ногами», нет ни прямых синхронов на камеру, ни музыки. Все функции Германика взяла на себя: она и оператор, режиссер, и черновой монтаж тоже делала сама. «Девочки» — это несколько дней из жизни Кати, Светы и Саши. Они ходят купаться на дикий пляж, на канал, танцуют в купальниках с мальчишками, целуются, пьют алкогольную гадость из жестяных банок, одна из героинь получает паспорт – «теперь я человек», пробуют курить травку через пластиковую бутылку, выясняют отношения на лестнице в подъезде. А после всех летних «приключений» наступает 1 сентября, и девочки воодушевленные идут «на встречу к знаниям». В фильме совсем нет взрослых, только раз слышен поучающий голос « не сидеть на холодном».

Все снято с близкого расстояния, камера всегда находится рядом, но при этом не чувствуется авторского начала, она не проживает с ними, не чувствуется не соучастия в этом, и автор никак не выражает своего отношения к тому, что делает. Драматургия фильма выстроена, есть и завязка и кульминация. Но это единственное, что имеется в этой работе от законов искусства. Все остальное – это « новый натурализм», кино, которое полностью отвечает концепции проповедуемой М. Разбежкиной: близость с реальностью, отсутствие авторского воображения и фантазии, «менее «художественное» произведение», отсутствие профессионализма и мастерства.

Как итог сказанному выше, подходят слова, известного кинокритика Виктории Белопольской, которая в своей статье «Добровольная смерть автора» пишет: «В сущности, кино не может быть ни “действительным” ни “реальным” (все это лишь обозначения трендов, попытка закрепить за ними “торговые марки”). В кино

как искусстве мы имеем дело с реальностью авторской. Независимо от того, из чего творец ее производит – из постановки, из документальной фиксации, – он работает скульптором. Создатель неизбежно что-то отсекает, иногда месит в монтаже – так возникает художественный мир автора – его реальность, изготовленная из физической. С этой средой мы и имеем дело. В данном отношении документальное кино, как его ни назови, какие течения ни подразумевай, коварнее игрового (коварнее всего), поскольку оно выдает нам режиссерскую реальность за объективную».⁷⁹

2.1.1. «Реальное кино» А. Расторгуева

Александр Расторгуев ученик В. Манского и один из главных последователей «реального кино». Вместе с Павлом Костомаровым, который выступил оператором на фильмах С. Лозницы «Пейзаж», «Поселение» и др., создали фильмы, получившие призы на международных фестивалях и премиях. Их совместная картина «Жар нежных. Дикий, дикий пляж» получила главный приз жюри на Амстердамском фестивале IDFA в 2006 году, но вызвала не однозначную реакцию на родине.

Фильм длится более 2 часов, за это время на экране показан калейдоскоп характеров, находящихся на летнем отдыхе в Сочи. Подобранные автором герои представляют собой, неприятных, а порой отвратительных личностей с нижнего этажа социальной лестницы. Создавая впечатление убогости и ограниченности россиян, проводящих отдых в разврате и пьянстве.

Камера действует как регистратор, не даёт оценки действиям героев, нет и авторского комментария. Выбранный ракурс съемки соответствует уровню

⁷⁹ Белопольская В. Правдивая повесть о ненастоящем человеке // Искусство кино. 2005. №8. С. 99

взгляда обычного человека, таким образом, не даёт зрителям оказаться над героями, а позволяет наблюдать за ними с «одного этажа».

Конструкция картины основана на интервью и наблюдениях за несколькими основными героями. Дополняют образ «нежных» визит президента в Сочи, и многочисленные люди, возникающие в течение фильма.

При всём при этом картина не отвечает возможности искусства, с помощью «упорядоченности, стройной логики, создавать красоту, даже если речь идет о воспроизведении низменных или уродливых явлений жизни»⁸⁰.

В 2009 году А. Расторгуев опубликовал на сайте общественно-политического интернет-издания Openspace манифест «Кинопробы», в котором провозгласил «смерть автора». Свою концепцию А. Расторгуев осуществил, сделав фильм «Я тебя люблю», идея которого в том, что бы отдать камеру в руки своему герою. Это А. Расторгуев определил как «дистанционная режиссура».

Один из последних совместных фильмов А. Расторгуева и П. Костомарова – «Срок», при участии журналиста А. Пивоварова. История «Срока» - это история развития протестного движения в России, попытка осмыслить его. Фильм снимался на протяжении нескольких лет, черновой монтаж выкладывался кусками в сети интернета. В 2014 году А. Расторгуев, П. Костомаров выпустили полнометражный фильм.

Герои «Срока» — снятые с близкого расстояния Алексей Навальный, Ксения Собчак, Илья Яшин, Максим Виторган, Илья Пономарев. Авторы не дают комментария, не смотря на близость камеры, чувствуется некоторое отстранение, молчаливое наблюдение. Но на монтаже кроме отснятого материала как оппозиционеры ведут борьбу с действующей властью, устраивая митинги, пикеты, авторы используют видео с Ютуба, где президент находится то на рыбалке, то поет песню на благотворительном концерте, опускается на дно Байкала, подталкивая зрителя к определенным выводам и ассоциациям. Это кино про жажду власти, которая перечёркнута словом «срок» через весь экран, на всём протяжении фильма.

⁸⁰Философия: Энциклопедический словарь // под. ред. А. А. Ивина. М., 2004

Не смотря на большое количество героев фильма, у которых, есть какая-то своя история, картина представляет собой классическую драматургическую конструкцию, в центре которой стоит фигура А. Навального и его путь к лидерству в оппозиционном движении. В финале, А. Навальный выступает перед большим количеством своих сторонников, и только просьба городской сумасшедшей к правоохранительным органам «беречь, нашего президента», звучит усмешкой над видимым признанием общества его как лидера.

Когда-то А. Расторгуев снял «Чистый четверг», в которой запечатлел молодых солдат на границе войны и мира, жизни и смерти. Используя палитру художественных средств: это и асинхронное изображение, плавное темпоритмическое движение камеры, цветовые переходы из черно-белого в сепию, и цвет, создал поэтичное художественное повествование.

Сегодня находясь на стороне «реального кино» А. Расторгуев выработал свою стилистику наблюдения за жизнью с очень близкого расстояния, при этом сохранил художественное видение, которое проявляется в драматургии его фильмов.

2.2. Поэзия реального мира в фильмах Виктора Косаковского

Виктор Косаковский один из самых известных отечественных документалистов, постоянный участник международных и отечественных фестивалей кино. Картины В. Косаковского находятся на грани художественного и документального. Документальность для него как инструмент, он работает с ней так, как художник использует краски и кисти. Фильмы его художественны,

наполнены символами и образами. При этом он не «ломает» реальность, не подстраивает под себя, а находит в ней отражение своего видения мира.

Такие картины В. Косаковского, как «Беловы», «Лосев», «Павел и Лёля. Иерусалимский романс», «Свято», «Тише» давно уже стали классикой отечественного и мирового документального кино. Каждый его фильм это абсолютно новая идея, воплощенная на экране с помощью разных художественных приемов.

Фильм В. Косаковского «Да здравствуют антиподы» был показан на 68 венецианском кинофестивале, в 2011 году, когда впервые в истории этого фестиваля, когда документальный фильм открывал кинопросмотр. «Да здравствуют антиподы» фильм о жизни людей в разных концах нашей планеты. Косаковский в интервью РИА новости рассказал, как ему пришла идея этого фильма: «У меня была ретроспектива в Буэнос-Айресе, десять лет назад. В конце осталось три свободных дня, я сел в машину, отправился путешествовать по стране и в один прекрасный вечер заехал в маленький населенный пункт: он стоял на возвышенности, внизу текла спокойная-спокойная река, а на мосту стоял человек и ловил рыбу. Мне тогда показалось, что это самое тихое место на земле: высокое аргентинское небо, река в ущелье и леска, которая в последних лучах солнца падала далеко-далеко вниз. Почему-то я подумал: а что будет, если я продлю леску до другой стороны земного шара? Вернулся в Буэнос-Айрес, стал искать координаты. Оказалось, что с противоположной стороны будет Шанхай — самый шумный город на Земле. Спустя пару лет мой сын поехал в Шанхай учиться, и я попросил его сходить на то самое место, точно по координатам. Звонит: "Папа, ты не поверишь! Там на улице стоит женщина и продает рыбу!". Мне сразу показалось, что это готовая история, но она тянула только на маленький фильм — и тогда я стал изучать вопрос. Оказалось, что поскольку Земля в основном покрыта океанами, совпадающие друг с другом точки, которые населены людьми, очень редки. В Европе это только одна страна, Испания, и она попадает на Новую Зеландию, и во всей Африке только одна страна, Ботсвана, - она падает на Голландию. В России тоже есть такое место, вокруг озера Байкал:

оно падает на самое мистическое и торжественное место в Чили, мыс Горн, где при встрече Тихого и Атлантического океана погибло много-много морепроходцев».⁸¹

В результате получился невероятный по красоте фильм. На общих планах умиротворенность, спокойствие вечной природы, невероятные ракурсы открывают реальность из необычных сторон, монтаж равноценен поэтической строчке. Длинные планы создают ритм неспешности жизни, гармонии человека с природой, погружая при этом зрителя в созерцание. Все от ящерицы, что пробежала мимо гусеницы и не съела ее, пастуха, что помнит всех своих овец по именам, до погибающего кита, нет большего или малого, - все равноценно требует внимания и сопереживания. Для мира драгоценен каждый.

Шумный Шанхай своими городским «пейзажем» выбивается из общей картины, но в этом честность автора, который не стал подменять «факт», меняя координаты. При этом он встроился в повествование как катализатор, не давая зрителю забывать, что это происходит здесь и сейчас.

Виктор Косаковский этим фильм доказал, что кино может делать один человек, здесь он выступил и как режиссёр, и оператор, сценарист и монтажёр. При этом он не навязывает идей, а позволяет зрителю найти ответы самому.

Удача - это, снять крупным планом «случайно попавшего в кадр слона» в Ботсване, а затем на противоположном конце Земли, антиподе, – на вулканическом острове Гавайях, найти лаву идентичной по фактуре с кожей слона, при этом мастерство и гений автора заключено в способности увидеть и «выстроить» документальные кадры с помощью киноязыка, языка символов и образов.

Интересные, а порой и фантастичные, монтажные переходы, «цитаты из мирового кино и живописи», не подменяют реальность, а наполняют ею дополнительными смыслами, гармонично сплетаясь с документальным кинонаблюдением. Это и не взгляд со стороны или стороннее наблюдение,- это

81 [□]Виктор Косаковский: мой фильм кто-то делал за меня. РИА Новости [Интернет ресурс] URL: <http://ria.ru/interview/20110830/426840943.html> (дата обращения: 11.03.2016)

возможность осознать единство, почувствовать равновесие и гармонию окружающего нас мира.

В прошедшем в 2015 году на фестивале «Послание к человеку», была показана новая картина В. Косаковского «Ветрянка». Фильм рассказывает о двух сестрах, которые учатся в балетной школе. По словам самого автора, это новый для него жанр в документалистике, - детское документальное кино.

В самом начале фильма мы знакомимся с героинями, когда младшая Полина ухаживает за своей сестрой Настей, закрашивая красные пятна ветрянки – зеленкой. Сестрам предстоят экзамены в балетной Академии Бориса Эйфмана. После испытательного года будет принято решение: остаются девочки учиться дальше в Академии или нет. В центре сюжета стоит Настя. Очень светлая, добрая девочка. Не смотря на свой юный возраст – балет для нее «главное, что есть в жизни». Она очень серьёзно готовится к предстоящему экзамену. Репетиции, репетиции, репетиции, по несколько часов тренировок у балетного станка, слезы от недовольных криков хореографа. Полина занимается в младшей группе, и старшая Настя, как более опытная помогает ей. Эта удивительно крепкая дружба двух сестер и стоит в центре нового фильма Виктора Косаковского.

Органично сплелись в фильме ритмичные «теплые» эпизоды «свободы», с «холодными» и длинными планами репетиций, редкие диалоги и красивый, зимний Петербург за окном.

Не только визуальная составляющая фильма вызывает интерес. «Ветрянка» - это пример классической драматургической композиции, где итоговый экзамен, кульминация всей картины, перерастает в счастливый финал, когда сестры получают возможность продолжить обучение в академии. Художественные, композиционно выстроенные кадры, частично анимированное изображение, драматургия помещают фильм на грань между игровым художественным кинематографом и документальным.

Виктора Косаковского по праву считают одним из лучших современных документалистов, продолжает свой творческий путь, открывая новые формы, возможности и жанры документального фильма.

2.3. Замкнутое пространство фильмов С. Лозницы

«Сергей Лозница — на сегодня чуть ли не единственный отечественный режиссер-документалист, работающий с замахом на «гениальность»». Так начал свою статью, озаглавленную как *Ессе cinema*, известный киновед и кинокритик А.Гусев. И продолжил: «Но не признать какой-либо из фильмов Лозницы шедевром — все равно, что вовсе не признать его фильмом»⁸².

Сергей Лозница – обладатель множества призов и дипломов международных кинофестивалей. Он сумел создать свой неповторимый стиль работы с документальным материалом.

Одна из первых картин С. Лозницы – «Жизнь, осень», где он показал свой нестандартный, художественный взгляд на реальную действительность. Фильм снимался в глухой смоленской деревне, где живут одни старики. Фильм разделён на главы, как части необходимого в «жизни»: Деревня. Время. Друзья. Брат. Сын. Женихи. Гроза. Утро. Разговор. Радость. Смерть. Прощание с солнцем. Зима. Любовь. Осень как символ увядания, то состояние, которое переживает сегодня деревня. А её обитатели последние носители традиционной культуры. Нельзя было больше сказать о жизни, чем в словах пропетых бабушками народных песен.

Главной чертой кинематографа является движение, С. Лозница используя кино, как способ выражения, сумел это движение остановить. Его фильмы больше похожи на фотографии, но не которые оживила киноплёнка, а кино, которое стало фотографией.

Фильмам С. Лозницы, как никем другим, подходит выражение А. Базена «комплекс мумии». В фильме «Портрет» С. Лозница довёл этот «комплекс» до

⁸²Гусев А. *Ессе cinema* // Интернет-версия журнала «Сеанс» [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/n/31/films31/portret-2/esse-cinema/> (дата обращения: 21.03.2016)

совершенства, построив картину из статичных кадров-портретов. На первый взгляд, это и воспринимается как фотография, но потом понимаешь, что это все снято на кинокамеру: чередуются безжизненные портреты живых людей, с длинными планами деревенских пейзажей.

Пейзажи, а вернее пространство – это основное «действующее лицо» в его картинах. «Погружение в пространство» - так характеризует свой метод С. Лозница.

В интервью С. Лозница сказал, что ставит себе запрет на «авторское суждение», «пристрастность к чему бы то ни было», наверное, поэтому он так дистанцируется от людей, снимая их на общем плане. Так было и в «Жизнь, осень», в «Портрете», и так он продолжил в «Поселение». Как написано в аннотации, это фильм об одном дне жизни колонии душевнобольных людей. Но если не заглядывать в неё, то «Поселение» – это скорее фильм-утопия, в котором показана радость совместного труда, заслуженный отдых, гармония человека с природой.

Камера сдержанно, беспристрастно рассматривает издали, как будто изучает жизнь этих людей, их привычки, как они работают и отдыхают. Но отсутствие крупных планов, дает понять, что автор не пытается заглянуть «внутрь», понять, о чем думают эти люди? почему они здесь оказались? Лишь в конце фильма показаны крупные планы лиц десятков мужчин, молодых и старых обитателей поселения. Но и это лишь «запечатленные» портреты.

«Я против грубого вторжения в реальность — я за наблюдение за ней. Когда режиссер начинает активно в реальности действовать, он получает совсем не то, что сама реальность могла бы ему предоставить».⁸³

Отстранённость взгляда ощущается и в «Пейзаже». Хотя лица людей, стоящих на остановке, взяты крупно, длиннофокусной оптикой. «Взгляд» камеры скользит между людей, прислушиваясь к разговорам, но и здесь С. Лозница находит

83[□]Феномен восприятия. С С.Лозницей беседует И. Васильева [Электронный ресурс] // Журнал «Сеанс» URL: <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/fenomen-vozpriyatiya/> (дата обращения : 20.03.2016)

способ, отойти в сторонку, показать незаинтересованность: слышны только диалоги, отдельные обрывки фраз, но непонятно, кто именно из людей, стоящих на остановке, в данный момент, их произносит. Весь фильм снят единым движением, в одном темпоритме, не задерживаясь ни ком и не на чем.

Кредо Сергея Лозницы: «Ты обязан найти форму, которая будет держать картину. Но форма начинает диктовать определенный взгляд на вещи, и он может не соответствовать действительному положению вещей. Возможно даже, что само событие потребует разрушения найденной формы и поисков новой». И такую форму С. Лозница находит. «Жизнь, осень», «Полустанок», «Поселение», «Портрет» имеют общую «форму» - общие планы, черно-белое изображение, неспешный ритм панорам. Планы, черно-белое изображение, не спешный ритм панорам. И если убрать хотя бы один элемент из этой конструкции то, форма развалится, сломается, созданная режиссёром атмосфера действительности.

«Документальное кино в строгом смысле никаким документом не является. Фильм является свидетельством о режиссере, свидетельством о зрителе — но меньше всего это свидетельство о реально произошедшем».

Создавая свои картины на документальной основе, используя художественный потенциал кинематографа, Сергей Лозница следует своей философии: « Вопрос «нужно ли снимать?» — это вопрос «нужно ли знать?<...> Главное побуждение истинной документалистики — познание. Но важно не только то, что снято, а как это снятое используется».⁸⁴

2.4. Традиционный реализм Сергея Дворцевого

⁸⁴□ Феномен восприятия. С С.Лозницей беседует И. Васильева [Электронный ресурс] // Журнал «Сеанс» URL: <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/fenomen-vospriyatiya/> (дата обращения : 20.03.2016)

Сергей Дворцевой снял всего четыре документальных фильма: «Счастье», «Трасса», «Хлебный день» и «В темноте». Почти каждый из этих фильмов становился первым в номинации «лучший неигровой фильм» на различных кинофестивалях и премиях. Сегодня С. Дворцевой отошел от документалистики и снимает игровые фильмы, но его имя остается в числе признанных мастеров современного документального кино.

С. Дворцевой принадлежит к классической советской школе документального кино, в котором есть и драматургия, и интересные герои, четко выстроенная композиция в кадре.

Свой первый фильм – «Счастье» С. Дворцевой снимал у себя на родине в Казахстане. Это фильм о семье кочевников, живущей в казахской степи. Похожие друг на друга дни тянутся здесь уже сотни лет, проходят годы, одна семья сменяют другую, но образ жизни остается прежним. А счастье – оно в каждом прожитом мгновении – в засыпающем с кашей на устах ребенке, теленке, застрявшем в узком горлышке бидона, – «Жизнь самодостаточна, каждое ее мгновение — это подарок».

«Хлебный день» снимался в 80 км от Санкт-Петербурга, на заброшенной станции Жихарево. В поселке проживают одни старики, раз в неделю к ним привозят хлеб. Оставшиеся одни, эти бабушки и дедушки толкают, прибывший вагон с хлебом по узкоколейке в свой поселок.

На общих, длинных планах, снятых с одной неподвижной точки построен весь фильм. Создавая определённый ритм, созвучный течению жизни этих людей. Драматургия, заложенная жизнью, сокращенная режиссером до пятидесяти пяти минут экранного времени, разворачивается в течение одного дня.

Для С. Дворцевого «погружение в пространство» является составной частью работы над фильмом, но, погружаясь, он изучает его, наблюдает за жизнью в нем, как взаимодействуют люди, животные. В итоге все органично вплетается в ткань фильма: и милующиеся козы, перебранка между продавщицей магазина и жителями посёлка, и закатное солнце.

В одном интервью С. Дворцевой сказал, «Ты показываешь только то, что считаешь нужным. Интерпретируешь чужую жизнь. Делаешь кино из реального человека, реальной судьбы и реальной драмы»⁸⁵.

Слова эти были произнесены уже после снятого им фильма «В темноте», где Дворцевой «сделал кино из реальной драмы человека». Это последний документальный фильм, снятый Дворцевым. Критики неоднозначно отнеслись к его работе, обвиняли в «постановочности» и «тенденциозности».

Но, несмотря на мнение критиков, автор данной работы считает, что фильм о слепом пенсионере, живущем в московской многоэтажке, плетущем авоськи и раздающих их прохожим, это пример традиционного документального кино.

«В темноте» - классическое линейное повествование: от завязки до кульминации, драматургия, построенная самой жизнью. Чуткая операторская работа, когда герой плачет в кадре, камера медленно уходит в сторону. Это и есть профессиональной работы документалиста, понимающего устройство жизни и умеющего передать идею не «подчиняя себе реальность».

Хотя С. Дворцевой совсем не показал остальных жильцов этой квартиры, которые проживают вместе со стариком, но при этом оставил эпизод, в котором сам попал в кадр, тем самым обнажив приём. В этом заключена честность автора, показать, что, несмотря на то, что герой слепой, он знает, кто рядом с ним находится, знает, что его снимают. Каждый поймет это по-разному, но такая избирательность помогает создать художественный образ, в котором одиночество слепого человека, соединяется с достойным желанием быть независимым, и оставаться нужным для других.

⁸⁵ Дворцевой С. : «Ручная работа» [Электронный ресурс] // Журнал «Искусство кино» URL: <http://kinoart.ru/archive/1997/11/n11-article16> (дата обращения: 21.03.2016)

2.5. Социальная тема в фильмах-наблюдениях Алины Рудницкой

Фильмы А. Рудницкой – постоянные участники отечественных и зарубежных кинофестивалей. Фильм «Как стать стервой» получил основной приз международного жюри на МКФ в Оберхаузене, кроме того был приглашен для участия в конкурсных и ретроспективных программах престижных фестивалей документального кино, таких как IDFA в Амстердаме, «Hot Docs» в Торонто.

«Как стать стервой» - один из редких случаев комедийного документального кино. В основе сюжета фильма – тренинг мужчины - психолога, на котором присутствуют женщины разных возрастов и социальных слоев.

Фильм снят методом наблюдения. Несмотря на щепетильность тренинга, где героиням приходится на камеру говорить о своих проблемах, выглядят они естественно. Камера как будто не присутствует для них. В одном из заключительных эпизодов фильма одна из участниц тренинга подходит к оператору, пытаясь на нем опробовать «навыки стервы». Этот эпизод не выглядит как брак, который необходимо обрезать на монтаже, или вмешательство в процесс. Такое «включение» есть часть той игры, которая происходит на таком тренинге.

А. Рудницкой действительно удается показать реальность, найти интересные и яркие образы наших современников, в этом и заключено ее особое, нестандартное, творческое видение.

Фильмы А. Рудницкой отличает не вмешательство в процесс события или явления, а только его фиксация. Но это ни «слепая» фиксация, картины А. Рудницкой в этом отношении воплощают собой понятие «кинооческой хроники», как это понимал Дз. Вертов – «стремительный обзор расшифрованных аппаратом зрительных событий, это «куски действительной энергии, сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа»⁸⁶.

⁸⁶Дз. Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы /ред.-сост. С. Дробашенко. М., 1966. С. 77

В двадцатиминутном видео А. Рудницкой удалось показать самые различные типы современных женщин России. Прием А. Рудницкой мы бы охарактеризовали как «в нужное время, в нужном месте».

Другая ее работа «Я забуду этот день» – фильм-участник множества международных кинофестивалей. Он стал лучшим короткометражным фильмом на фестивале «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге 2011 году. Темой этого фильма стала тонкая грань между существованием и не существованием», А. Рудницкая запечатлела момент страшного выбора женщины – делать или нет аборт.

Композиционное построение кадра, цвет, ритм течения времени, – все призвано сосредоточить внимание только на женщине. И в этом честность автора, она ни дает оценку, а предлагает каждому взглянуться в лицо, попытаться понять, о чем думает в этот момент женщина, а возможно и для себя найти ответы.

Еще один фильм Алины Рудницкой, получивший Гран-при фестиваля «Артдокфест», – «Кровь». Картина рассказывает о буднях передвижной станции переливания крови. Единственным зримым художественным приемом, приемом выразительности в фильме это монохромное изображение. Такое цветовое решение и практическое и символическое. Как Рудницкая в одном из интервью сказала, так они хотели «немного заглушить натуралистичность, не все люди переносят вида крови».

С точки зрения символизма, черно-белое изображение говорит об обыденности дней работников этой станции переливания крови, они изо дня в день колесят по провинции и «забирают» кровь. В отличие от фильма, который имеет конец, финал, их жизнь продолжается. Кроме того, в современной экономической и политической обстановке черно-белое повествование трактуется как метафора – государство «высасывает» кровь из народа, в обмен на ничтожные льготы – «кровные» 850 рублей.

Черная, в монохромном изображении кровь, бегущая по трубкам, подобна нефти, выкачиваемой из земли. И лозунги с митинга о «власти, которая пьет

кровь народа, выкачивает нефть», наполняют фильм еще большим подтекстом и смыслом.

Картины Алины Рудницкой – это определенный социальный срез, вскрытая рана общества. А. Рудницкая, с помощью наблюдательной камеры, цветового решения изображения, не делает сенсацию, а «обнажает» реальность, подобно «рентгеновскому облучению», которое проецирует «внутреннюю структуру объектов».

Характерным для фильмов А. Рудницкой является то, что на переднем плане у нее выходят женщины, мужчины присутствуют лишь опосредованно. И каждая из героинь ее фильмов, это как дополнительная черта к единому образу русской женщины XXI века.

2.6 Художественные приёмы в зарубежном документальном фильме

Впервые слово «документальный фильм» появилось в обзоре англичанина Джона Грирсона в феврале 1926 года. Д. Грирсон применил его по отношению к фильму Роберта Флаерти «Моана».⁸⁷ Позже им были сформулированы принципы художественной переработке и изменения действительности:

«1. Благодаря способности кино наблюдать и отбирать факты «настоящей» жизни может возникнуть новая, весьма жизнеспособная форма искусства.

2. «Оригинальный» (или подлинный) актер и «оригинальная» (или подлинная) сцена лучше всего помогут кинематографически выразить современный мир: они предоставляют кино более широкие возможности в поисках материала; дают возможность использовать бесконечное число изображений и событий, перенесенных из мира реальности, более сложных и удивительных

⁸⁷Цит. По : Аристарко Г. История теорий кино: пер. с ит. Г.Богемского. М., 1966. С. 176

3 Кино обладает невероятной способностью оживлять движения, сложившиеся в результате традиций или ставшие со временем банальными. Произвольный прямоугольник экрана, в который заключены движения, подчеркивает и усиливает их, делает максимально действенными в пространстве и во времени. Тем самым документальное кино может достигнуть углубления действительности, может извлекать из нее эффекты, которых никогда не достичь в съемочных павильонах с их механистичностью и посредством игры актеров».⁸⁸

С течением времени, менялись взгляды на природу документального фильма, на его методы. На кинополях Европы и Америки стали появляться различные школы документального кино - это и «cinema-verite» во Франции, «свободное кино» в Англии, «нью-йоркская школа». Общим же было стремление проникнуть в духовный мир простого человека, передать истинный облик своей страны.

В ряде стран Запада, и прежде всего в США, сегодня стало уже традицией делать полнометражные документальные фильмы, которые могут быть востребованы прокатом и телевидением.

Среди участников престижных международных фестивалей документального кино преобладают картины с социально востребованными темами. Такие фильмы редко изобилуют технологическими художественными приемами, метафорами, иносказанием, символизмом, что является характерным для отечественных документалистов. Они более информационны. Но эти фильмы отличает, прежде всего, то, что они отвечают законам зрелищности.

2.6.1. «Правда жизни» Шона МакАлистера.

⁸⁸Аристарко Г. История теорий кино: пер. с ит. Г.Богемского. М., 1966. С. 177

Великобритания – хрестоматийный пример строительства индустрии телевизионного документального кино. Используя связи, наметившиеся между авторским кинематографом и телевидением Соединенного Королевства еще в конце 1960-х, ВВС стала осуществлять успешную политику по привлечению молодых режиссеров, подписывая с ними контракты на создание телевизионной продукции, в том числе и телевизионных документальных лент. В результате ВВС удалось создать корпоративную (а, по сути, национальную) школу теледокументалистов, получившую всемирное признание. Непреклонный курс на создание отдельных самостоятельных фильмов, который не могло сломить даже повсеместное введение круглосуточного цифрового вещания, оказался весьма плодотворным. Многие фильмы ВВС, несмотря на преобладание в последнее время посредственной американизированной продукции, являются непревзойденными шедеврами.⁸⁹

Один из известных современных документалистов – Шон МакАлистер, постоянно сотрудничает с каналом ВВС, снимая для канала документальные фильмы. В 2005 году его картина «Либераче из Багдада» была удостоена специального приза жюри на знаменитом кинофестивале «Сандэнс».

Фильмы Шона МакАлистера находятся на грани репортажа и документального кино. От репортажа Шон МакАлистер заимствует актуальность темы и интервью, но каждый его фильм это попытка проникнуть в суть события. Он находится в постоянном общении со своими героями, это не простое наблюдение. Он всегда присутствует как один из героев своего фильма. Хотя его не видно в кадре, но его присутствие очевидно. Он не провоцирует героев, а помещает себя в некую ситуацию, сам в ней живет. И, по сути, его фильм структурируется в процессе съемок.

⁸⁹ Шергова К.А. Эстетические истоки западной документалистики второй половины XX века. Журнал Вестник электронных и печатных СМИ. № 18. Москва. 2014. С 19-31.

В качестве примера можно привести фильм «Либераче из Багдада», где он попадает в экстремальную ситуацию и где ему приходится прожить очень насыщенные отрезки жизни рядом с героем.

Шон Мак Калистер решает поехать в Ирак, где только что была свергнута власть Саддама Хусейна, его идея была снять фильм, о том, как складывается жизнь у обычных иракцев. Но неожиданное знакомство делает героем его фильма Самира Петера. Самир – в прошлом известный пианист и музыкант, но правление Саддама Хусейна, а затем приход американских войск изменили его жизнь. Теперь он зарабатывает на жизнь, играя в ресторане гостиницы, где размещены иностранные журналисты. В этом ресторане и состоялась знакомство Шона с Самиром.

Самир рассказывает о своей судьбе, знакомит Шона, с оставшимися в Багдаде, уже взрослыми сыном и дочерью; его бывшая жена и другие две дочери живут в Соединённых штатах, куда собирается переехать и он сам. На протяжении, почти восьми месяцев Шон не расстается с Самиром, за это время обстановка накаляется, начинают пропадать иностранные журналисты. В попытке уберечь своего нового друга от беды, Самир уговаривает Шона вернуться на родину. На фоне истории Самира, разворачивается картина послевоенного Багдада, с его разрушенными зданиями и измученными страхом людьми, в котором не прекращаются взрывы и нападения.

Шон снимает с рук на кинокамеру, в горячей точке. И фильм больше похож на репортаж, но «целенаправленный, раскрывающий мысль художника, который одновременно является средством воссоздания на экране жизненного события в его непосредственном бытии»⁹⁰.

Фильм Шона МакАлистера – пример органичного соединения современных тенденций документального фильма, когда автор сам снимает героя «с рук» (но при этом нет «трясущихся» кадров, создающих насилие над зрителем), с традиционным взглядом на документальное кино, где самоценен герой и его история, где присутствует драматургия повествования, основанная на документе.

90 Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962. С. 34

Кроме того в фильме присутствует музыка, это и прямые синхроны игры Самира, но и включенные как фон, мелодии сочиненные Самиром Петером.

Фильмы Ш. Мак Калистера можно охарактеризовать словами С. Дробашенко, что «правдивость и эмоциональное воздействие создаваемой им картины, как и во всяком искусстве, достигается самой художественной тканью фильма. Но оно, несомненно, возрастает и в отдельных случаях достигает совершенно исключительной силы, уже по одному тому, что его зритель заранее знает: все показываемое на экране – это подлинная правда жизни, это действительно было»⁹¹.

2.6.2. Поэтика фильма А. В. дер Хорст

Картина, голландского режиссера, русского происхождения Алены Ван дер Хорст, была названа лучшим короткометражным документальном фильме на фестивале «документальных Канн», IDFA в Амстердаме. Фильм о русском поэте перестроечной эпохи, Борисе Рыжем, покончившим с собой в 2001 году.

Алена Ван дер Хорст вместе с сестрой поэта, отправляется в его родной город Екатеринбург, в поисках найти людей, знавших Бориса, и понять причину его самоубийства. В фильме мало фактов о жизни поэта, есть редкие вкрапление из его интервью. Остальные воспоминания героев фильма больше о прошедшем времени, и эпохи. Среди главных героев, кроме сестры Бориса Рыжего, его жена и сын. Рассказы о непростом периоде страны, индустриальные серые пейзажи города, кладбище в памятниках тем, кто родился в 70-е, а умер в начале 2000-х, создают атмосферу эпохи, времени, когда жил поэт. То, что понятно нашему зрителю, для западного – этот фильм развенчивает миф о прекрасных перестроечных годах России. Алёна Ван дер Хорст все время «возвращается» к

⁹¹ Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962. С. 35

сыну, раздробив его интервью на маленькие части. На снятые мобильным телефоном сыном Бориса кадры мальчишеских драк режиссер включает отрывки интервью поэта, в котором он вспоминает о своих дворовых боях. В этом видна ее обеспокоенность будущим этого мальчика, не повторит ли он судьбы своего отца.

В фильмах Алены Ван дер Хорст тема смерти заглавная, она есть в предыдущей ее картине «Голоса Бама», и в «Борисе Рыжем». Поэтому она акцентирует внимание на ней, включая постановочный эпизод с военным духовым оркестром, ставшим иллюстрацией воспоминаниям о похоронах офицера, свидетелем, которых был Борис. Созвучно похоронным трубам звучит голос поэта, посвятивший этому событию стихи.

Алена Ван дар Хорст использует различную оптику, к примеру, проезжающие автомобили снимает на длинном фокусе, рапидом сняты хромая собака, пьяные, покачивающиеся и падающие в снег мужики. Картину заснеженного и хмурого Екатеринбурга, лиц недоверчивых горожан, сопровождают строчки из стихов Бориса Рыжего, прочитанные самим поэтом. И это звучит голос перестроечной эпохи.

Фильм не дает конкретного ответа, почему Борис Рыжий решил покончить с собой. Но остается сознание того, как история страны повлияла на его личность, и что в России еще жива поэзия, поэт он больше, чем поэт.

2.6.3. «Сахарный человек» Малика Бенджеллуля

Премия Оскар за лучший документальный фильм 2013 года, специальный приз жюри и приз зрительских симпатий на кинофестивале «Санденс» (2012), приз зрительских симпатий Амстердамского фестиваля документальных фильмов (2012), приз Московского кинофестиваля за лучший документальный фильм (2012), премия Гильдии сценаристов США за лучший сценарий документального фильма (2013) – это еще не полный список всех призов и наград, которыми был удостоен документальный фильм режиссёра Малика Бенджеллуля «В поисках Сахарного Человека».

Это полнометражная картина рассказывает удивительную историю жизни музыканта из Детройта, Сиксто Родригеса. В 70-х годах он записал два альбома и словно растворился во мраке, оставив о себе лишь легенды об ужасном самоубийстве на сцене. Популярность не застала его на родине в Америке. Но его пластинки невероятным образом оказались в ЮАР, где на тот момент царил апартеид, и его остросоциальные песни обрели популярность, стали своеобразным гимном поколения, они как бы заставили по-другому взглянуть на ситуацию в стране, помогли начать борьбу за свободу. Пластинки Родригеса продавались миллионными тиражами, хотя цензура не пропускала его песни в радио-эфир. В отличие от других исполнителей той эпохи, о своём главном кумире люди не знали абсолютно ничего. Только фотография на обложке его легендарного «Cold Fact» и список песен, где автором был указан то Sixto Rodriguez, то Jesus Rodriguez. Все это породило множество слухов о судьбе Родригеса, в среде поклонников в ЮАР поговаривали о его самоубийстве на сцене.

Данный фильм – попытка отыскать музыканта, узнать, что же в действительности с ним произошло. Все повествование построено на многочисленных интервью, и в какой-то момент принимает характер настоящего детективного расследования. Использована хроника тех лет, сохранившиеся фотографии музыканта. Фильм насыщен всевозможными эффектами: частично

анимированное изображение, пейзажи, снятые с высоты птичьего полета, использование цейтраферной съемки, есть и реконструкция. Все это только дополняет повествование, заполняя пробелы. Образности героя Малик Бенджеллул добивается с помощью анимации, в которой музыкант, на протяжении фильма, словно тень то появляется, бродя по улицам Детройта, то снова пропадает.

И, конечно же, музыка, ни что так не может рассказать о человеке, как то, что создано им. Малик Бенджеллул аккуратно вводит песни, написанные и исполненные Родригесом, знакомя с его творчеством, они не фон, они часть рассказанной истории.

Сама история поисков развивается по всем законам драматургии от завязки до кульминации. В развязки зритель получает захватывающий финал, где узнает, что музыкант до сих пор жив, у него есть семья, и что состоялись долгожданные для его поклонников концерты в ЮАР, «слава нашла своего героя». Заключительным аккордом фильма звучит песня из неизданного третьего альбома музыканта.

2.6.4. «Живая камера» Л.Р. Хельмриха.

Рассматривая современное документальное кино нельзя обойти стороной, режиссёра, чей собственный стиль съёмки единым кадром принёс ему известность в мировом кинематографе. Леонард Ретель Хельмрих снял свой первый полнометражный фильм в 1990 году. Разработал методологию движения камеры и специальное мобильное устройство для такого способа съёмки. Такой

способ съёмки режиссёр сравнивает со «спутником, движущимся по орбите планеты – героя»⁹².

В 2015 году Л. Р. Хельмрих возглавил жюри пермского фестиваля документальных фильмов «Флаэртиана». Здесь же была показана знаменитая трилогия Л. Р. Хельмриха «Положение среди звёзд». На протяжении 10 лет Л. Р. Хельмрих снимал на родине своих родителей в Индонезии, семью На примере этой семьи Л. Р. Хельмрих отразил историю страны, после падения режима Сухарто. Бабушка как олицетворение прошлого, исповедует христианство, сын её принимает ислам, что бы жениться на мусульманке, а внучка Тари - это символ будущего страны, где бабушка учит её христианской молитве, а религиозные лидеры страны проповедуют принятие Исламского права. Наблюдая за взлетами и падениями этой семьи, Л. Р. Хельмрих отразил портрет современной Индонезии, со всеми ее контрастами между городским и сельским населением, богатством и бедностью, а также религией и глобализацией.

Главным технологическим и творческим приемом этого фильма является — непрерывность движения камеры, благодаря которой реальная жизнь выплывает в кадрах фильма. Одним кадром, Л. Р. Хельмрих выступил и как режиссёр и как оператор фильма, сняты диалоги героев; камера, повинаясь интуиции, наблюдает за движениями героев. Как говорит сам автор, что в движении проявляется эмоция, которая позволяет заглянуть во внутренний мир человека. При этом камера из наблюдателя превращается в участника, этим объясняется совершенное безразличие героев к аппарату.

Л. Р. Хельмрих использует метод известного американского режиссёра - документалиста Роберта Дрю, основателя «прямого кино» американской разновидности *cinéma vérité* если Р. Дрю предлагал стать «мухой на стене», Л. Р. Хельмрих развил этот метод до «мухи в воздухе». Смысл, которого, заключён в спонтанности движения. Это как бы вторжение в непредсказуемую реальность и

⁹²Леонард Ретель Хельмерих: Камера – живой, дышащий инструмент кино. [Электронный ресурс]: [сайт] URL : <http://zvzda.ru/interviews/89a7037e4d8c> (дата обращения : 02.04.2016)

попытка ее зафиксировать. Передвижение камеры в руках оператора создают определенный ритм, который тоже становится приемом выразительности кадра.

Несмотря на движение камеры, Л. Р. Хельмрих как истинный художник, использует и статичные кадры экзотических пейзажей Джакарты, находит интересные монтажные рифмы, как например, снимая ребёнка, играющего рядом с океаном, с верхней точки, переворачивая камеру сверху вниз, плавно отводя камеру, стыкует с расходящиеся от берега волны, с плывущими облаками закатного неба. В картинах присутствует и музыка, которая встроена в изображение, звучит в унисон движениям камеры.

Далеко не все авторы, отмеченные призами и наградами в области документального фильма, вошли в структуру данной работы. Фильмы, представленные здесь – это яркие представители в использование различных художественных и выразительных средств, а так же методов работы с документальным материалом. Особенностью в создании документального кино в странах Европы и Америки является сотрудничество с телеканалами.

«Эфирное телевидение стран континентальной Европы испытывает интерес к авторскому документальному кино. Характерным признаком европейской ситуации стало налаживание прямых связей между телевизионными и фестивальными показами, а также практика дотирования социально значимых лент со стороны международных и национальных фондов, профильных образовательных учреждений, которая привела, например, к возникновению такого уникального явления, как француско немецкий канал культурной тематики «ARTE», финансируемый правительствами двух стран. В результате континентальное европейское документальное кино смогло выдержать грань между заказом и автором и является до сих пор наиболее успешным».⁹³

Такое отношение к документальному фильму влияет на его эстетику. Авторы, имея свободу в выборе тем, героев, месте и методе съемок, создают фильмы, ориентированные на зрителя. Которые отличает, во-первых, высокое качество

⁹³ Шергова К.А. Эстетические истоки западной документалистики второй половины XX века. Журнал Вестник электронных и печатных СМИ. № 18. Москва. 2014. С 19-31.

изображения; во-вторых, выбор героев, который обусловлен замыслом и идеей фильма; в-третьих, оправданное использование выразительных средств экрана. А, кроме того, умение из репортажной съемки, длительного наблюдения создать художественный образ действительности.

Глава III. Анализ собственного фильма

Для более глубокого понимания того, что собой представляют художественные приёмы, автор данной работы применила их на практике создания собственного документального фильма.

Идея фильма возникла из наблюдений за складывающимися отношениями между местным русским населением и приезжими гражданами из Средней Азии.

После развала СССР, в странах, входивших в его состав, сложилась нестабильная экономическая ситуация, которая подтолкнула многих к поиску работы за границей. Выбор большинства из них выпадает «братскую» Россию, близкую как в географическом, так и в духовном плане – 70 лет в составе одного государства ни выкинешь и не сотрешь из истории. По данным ФМС в России находится от 11,2 млн. мигрантов. Порядка 5-6 миллионов – это выходцы из Средней Азии.

При этом СМИ освещают только отрицательные стороны пребывания мигрантов в стране. Формируя негативные отношения к ним у местных жителей, создается предвзятое отношение, которое распространяется на всех без исключения приезжих с Востока.

В связи с этим, у автора данной работы, возникла идея фильма, показать другую сторону людей, прибывающих на заработки. Замысел фильма заключается в создании положительного образа эмигранта, попытка изменить резко-негативное отношение местных жителей к мигрантам на более критическое восприятие, помочь осознать, что не все приезжие представляют угрозу для общества.

Для реализации замысла были начаты поиски героев, в котором большую помощь оказала, бывший редактор газеты для трудовых мигрантов «Туран», Мария. Первоначально было выбрано несколько героев разных возрастов и социальной принадлежности. Но после нескольких неудачных попыток съёмок, автор остановила свой выбор на одном герое.

Хасан Холов, поэт из Таджикистана, который сейчас проживает в Санкт-Петербурге. История Хасана – это история многих мигрантов, приезжающих в Россию. В ней есть и причины, толкающие людей на поиски работы за пределами родины, трудности с которыми приходится сталкиваться в чужой стране.

Уникальность Хасана заключена в его таланте: работая днем на стройке, ночи он посвящает поэзии. Написанные им произведения нашли отклик в культурной среде, в результате чего, Хасан становится членом Союза писателей Санкт-Петербурга.

Свои произведения он пишет на таджикском языке, посвящая их Родине, родителям, России, людям с которыми работает и т.д. Много его стихов о дружбе, добре, уважении переведены на русский язык. Часть своих заработанных денег он отправляет в Таджикистан семье. Часть тратит на переводы и публикации.

Одна из главных заслуг Хасана Холова - это возрождения газелей. Непривычная для русского уха название, древняя форма стихосложения,

сложившаяся на Востоке. К написанным Хасаном газелей, возникает интерес из - за рубежа, - хотят перевести его произведения на английский язык.

Хасан Холов сразу согласился на участие в фильме. Единственным препятствием этому было отсутствие свободного времени: Хасан работает каждый день с утра и до позднего вечера. Оставались только свободными суббота и воскресенье, когда герой мог выделить час на съёмку.

Съёмки фильма велись на протяжении более 5 месяцев. В организации съёмок помогала университетская студия, которая предоставила в распоряжение автора видео камеру, штатив и микрофон. Основное место съёмок – это закрытая от посторонних территория, находящаяся в центральном районе. Санкт- Петербурга, где строятся многоэтажные жилые дома. Здесь работает герой нашего фильма. Строители живут рядом со стройкой, в небольших 2 этажных «вагончиках» по несколько человек в каждом. В распоряжение рабочих только одна койка. Это составило некоторую сложность в съёмках. Так как приходилось снимать героя в бараке, где проживает он и ещё несколько человек. Никто не хотел попадать в кадр, поэтому пришлось выбирать ракурс, так, что бы в кадре был только герой, в ущерб правильной композиции. Кроме этого автором была предпринята попытка снять мигрантов на рынке. Но при виде камеры, ещё на входе, нам было настоятельно рекомендовано покинуть рынок.

В итоге за это время было отснято более 6 часов видеоматериала. Ограниченность во времени и отсутствие необходимых условий, не дала автору применить навыки работы со светом, усвоенные во время учебы. Проблемой стало так же запись звука, из-за различных мест съёмок, где звук отражается по-разному. Автор взяла на себя роль и режиссера и оператора. Черновой монтаж фильма выполнен автором данной работы, для окончательного варианта монтажа, университетской студией была предоставлена полная смена с профессиональным монтажером.

Основу фильма составляет интервью с Хасаном, взятые в разное время. Кроме этого, в фильме использованы эпизоды работы поэта на стройке, кадры внутренней и внешней обстановки, мест, где приходится проживать трудовым

мигрантам. Для полноценного портрета не хватило съемок с выступления или присутствия героя на каком-нибудь мероприятии, где бы он мог прочитать свои стихотворения. В фильме использовалась традиционная национальная музыка, исполненная на популярном в Центральной Азии инструменте – рубаб. Но кроме этого, удивительное мелодичное чтение стихов на таджикском языке его автором, придаёт музыкальность фильму. Фильм можно отнести к ряду монтажного кино, так как целостность повествования складывается на основе склейки эпизодов, снятых в разное время. Для раскрытия образа героя, как оторванного от своей Родины, в фильме использовались кадры хроники советского Таджикистана.

В работе над документальным фильмом, написание сценария или плана работы упрощает процесс, координирует действия. Съёмки требуют наивысшей концентрации, внимательности, так как может не быть возможности переснять. Возможность находиться в постоянном контакте с героем, звонить, беседовать с ним, позволяет лучше узнать человека, вызвать доверие, что бы перед камерой герой мог лучше раскрыть себя, рассказать то, что, по мнению автора, отражала бы наиболее полно его характер. Ограниченность во времени для съёмок требует чуткого отношения к герою, внимательности к тому, что он делает и говорит.

Создание документального фильма трудоемкий процесс от замысла до воплощения своих идей на экране. Знание и понимание основ драматургии позволяет выстроить повествование, умение выбрать правильный ракурс для съёмки и построить композицию кадра помогают передать атмосферу происходящего. Уместное использование музыки усиливает эмоциональное воздействие на зрителя. Все эти навыки подчинены идее и замыслу фильма, создают художественный образ, в котором выражается авторское видение.

Заключение

История кинематографа – это стремление к созданию своего собственного языка. Эволюция изобразительно-выразительных средств кино - с той поры, как оно осознало себя самостоятельным искусством, – шла в направлении поисков, вначале ярко зрелищных, сложных, а затем все более простых и вместе с тем емких по содержанию форм⁹⁴. В тот момент, когда «технические кинематографические задачи»⁹⁵ были осмыслены как приемы, кино открыло в

⁹⁴ Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962. С. 131

⁹⁵ Кинематографическое наследие . Л.В. Кулешов Статьи. Материалы. М., 1979. С.51

себе возможность к познанию мира. И если для художественного игрового кинематографа познание – лишь одна из возможных граней, то в документальном фильме познание заложено самой его природой.

При этом документальный фильм, основываясь на фактическом материале, где реальность должна говорить за себя, благодаря приемам, доступных только кинематографу, способен создать художественный образ, стать источником нового знания.

Для лучших образцов документального фильма характерно осмысление фиксируемой действительности, авторское высказывание, самовыражение через образ, в результате чего на первый взгляд простые, обыденные вещи на экране могут превращаться в образ, метафору, символ.

Документальный фильм уже давно отстаивает свое право называться искусством. А «искусство не просто отображает мир с мертвенной автоматичностью зеркала - превращая образы мира в знаки, оно насыщает мир значениями. Цель искусства - не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения».⁹⁶ Главной общей характеристикой искусства является художественный образ, который представляет собой результат обобщения, итог познания⁹⁷. Кино создаёт образ, опираясь на собственно кинематографический язык. Как замечает Ю. Лотман, «освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране, добавочные значения - символические, метафорические, метонимические и пр.»⁹⁸ Если автор документального кино пренебрегает самим языком кинематографа, с помощью которого происходит диалог со зрителем, то это, в первую очередь, пренебрежение к зрителю. И как бы не стремились сторонники «реального кино» зафиксировать действительность объективно, документальное кино «всегда остаётся глубоко и бесконечно субъективно: как только кто-то направил камеру на реальный объект, этот объект уже перестает существовать как реальность. На

⁹⁶Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. 1973. С. 37

⁹⁷Философия: энциклопедический словарь // под ред. А. А. Ивина. М., 2004

⁹⁸Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. 1973. С. 39

экране мы видим его изображение, результат действий авторов, производное многих величин. Последующие манипуляции с полученным изображением реальности все более углубляют субъективность результата — непрерывное течение жизни по воле автора выстраивается в последовательность эпизодов, принадлежащих не реальности, а мироощущению, миропониманию автора: реальность на экране такая, какой ее видит автор фильма»⁹⁹. Стремление же зафиксировать жизнь как она есть, давно в наше время выполняют камеры-наблюдения, установленные в общественных местах. Вот это по истине полное невмешательство в процесс, который может длиться бесконечно.

Д.У. Гриффит когда-то охарактеризовал кино как «окно в мир». И если игровое художественно кино моделирует реальность, которая открывается за окном, то документальное – распаивает его для человека. Выбор же остаётся за зрителем – он всегда может закрыть окно.

Анализ выявил, что драматургическая составляющая в классическом ее понимании (экспозиция, завязка, перипетии, кульминация, развязка), в документальном фильме не является основополагающей. То же самое относится к такому драматургическому понятию как «конфликт». Это обусловлено рядом причин:

1) материалом для документального фильма служит подлинная жизнь, в которой не всегда есть место явному конфликту;

2) цельность повествования возможна без явной драматургической канвы;

Но документальный фильм не может существовать без композиционной структуры и темпоритмической организации материала. Одним из главных компонентов, организующих структуру документального фильма является монтаж. Его роль проявляется не только в отборе материала, но и в том, как этот материал будет организован. Монтаж позволяет создать картину, наполненную смыслами, символами, не используя при этом слово.

⁹⁹ Коган А. Публичное vs. Вечное // журнал «Сеанс». [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article12> (дата обращения : 20.04.2016)

Творческое использование изобразительных и звуковых средств в документальном фильме позволяет создавать художественные образы, что способствует глубокому и эмоциональному восприятию запечатленных на экране людей, явлений или событий.

Использование художественных приемов и средств выразительности в документальных фильмах позволяют:

- [четко выявить авторскую позицию и более полно воплотить творческий замысел;
- [более обобщенно и многопланово отражать идею и замысел;
- [создавать у зрителя ощущение достоверности;

На заре кинематографа открытия, сделанные советскими режиссерами, подтолкнули многих кинематографистов во всем мире к поиску новых средств для достижения выразительности на экране. Кроме того, совсем недавно, документальные фильмы, создаваемые на советском пространстве ценились как высшая ступень искусства. Сегодня же дела обстоят иначе. Зарубежный кинематограф в целом и документальное кино в частности оставил далеко позади отечественное кинопроизводство.

Особенность документальных фильмов зарубежных авторов состоит в актуальности выбранной темы, реалистичности, акцентировании внимания на выразительных деталях. А главное – зарубежные документалисты снимают фильмы, ориентированные на зрителя.

Сегодня методы бесстрастной фиксации окружающей реальности, которые доминировали в отечественном документальном кино в последнее десятилетие, исчерпали себя, и, вероятно, в ближайшие годы можно ожидать появление интересных документальных работ, в которых будут подняты значительные и волнующие зрителя темы и которые, будут создаваться на новом профессиональном и художественном уровне.

Библиография

1. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008
2. Аристарко Г. История теорий кино: пер. с ит. Г.Богемского. М., 1966
3. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие :пер. с англ. В.Н. Самохина /общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова. М., 1974
5. Базен А. Что такое кино. Сборник статей. Москва, 1972
6. Балаш Б. Дух фильма: авторизованный пер. с нем. Н. Фридланд. М., 1935
7. Большой толковый словарь по культурологии / под ред. Б.И. Кононенко. 2003
8. Беляев И.К. Спектакль без актера. М., 1997.

9. Беляев И.К. Спектакль документов. Откровения современника, М., 2005
10. Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов. М., 2009
11. Вайсфельд И. Искусство в движении Современный кинопроцесс: исследования, размышления. М., 1981
12. Варганова А.С Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках: учеб. пособие. М., 2003
13. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана. М., 2000
14. Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., 1965
15. Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005
16. Делез Ж. Кино. М., 2001.
17. Дз. Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы /ред.-сост. С. Дробашенко. М., 1966.
18. Дробашенко С. Экран и жизнь. М., 1962
19. Закревский Ю. Звуковой образ в фильме. М., 1970
20. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974
21. Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. Кинематографическое наследие. М., 1979.
22. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. 1973.
23. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. // под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М., 1925
24. Маслова Т.Я Сценарное мастерство. Драматургия документального фильма: учеб. пособие. Кемерово, 2010
25. Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. М., 1992.
26. Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. М., 2008.
27. Митта А. Кино между адом и раем. М., 1999

28. Муратов С. Пристрастная камера. М., 2004
29. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново, 2011
30. Новые аудиовизуальные технологии/отв. ред. К.Э. Разлогов. М., 2005
31. Правда кино и «киноправда» По страницам зарубежной прессы /под ред. Дробашенко С.В М., 1967
32. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие. СПб., 2005.
33. Популярная художественная энциклопедия /под ред. В.М Полевого. М., 1986
34. Пелешян А. Моё кино. Ереван. 1988
35. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004
36. Пудовкин В. Статья о монтаже 1949 / под изд.: Вс. Пудовкин. Собрание сочинений в трех томах. Том 1. М., 1974.
37. Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн» / науч.ред. Н. Л. Горюнова
38. Реферат по книге «Грамматика киноязыка» Даниэль Арижон. 2000.
39. Ромм М.И. Беседы о кино. М., Искусство, 1964.
40. Рене Клер. Размышления о киноискусстве. М., 1958.
41. Строение фильма. Сборник статей / сост. К. Разлогов. Радуга, 1985
42. Сценарное мастерство: кино и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес /реферат книги Р.Уолтера. М., 1993
43. Тарковский А. Уроки режиссуры. М., 1993
44. Тарковский А. Запечатленное время. М., 1994
45. Туркин В. К. Драматургия кино: учеб. пособие, 2-е изд. М., 2007
46. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении: пер. с англ. М., 2005.

47. Франк Г. Карта Птолемея. М., 1975
48. Чистюхин И. О драме и драматургии. Орел, 1999
49. Феллини Ф. Делать фильм : пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. М., 1984
50. Философия: энциклопедический словарь // под ред. А. А. Ивина. М., 2004

Статьи

51. Белопольская В. _Правдивая повесть о ненастоящем человеке // Искусство кино. 2005. №8. С. 99
52. Венгеровский Б. «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера // Искусство кино. 2003.
53. Шергова К.А Эстетические истоки западной документалистике второй половины XX века. Журнал Вестник электронных и печатных СМИ. № 18. Москва. 2014. С 19-31.

Электронные ресурсы

54. Вятские характеры // Газета «Наш Город» Мой Киров [Электронный ресурс] URL:<http://www.mo-kirov.ru/gazeta/news/1087/99081/>
55. Виктор Косаковский: мой фильм кто то делал за меня РИА Новости [Интернет ресурс] <http://ria.ru/interview/20110830/426840943.html>
56. Внутренняя вселенная // Интернет-версия журнала «Сеанс».URL: http://seance.ru/blog/portrait/peleshyan_artamonov/
57. Годфри Реджио: «технологии – это фашизм сегодня» // Интернет-версия журнала «Сеанс». [Электронный ресурс] URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article10> (дата обращения: 11.03.2016)
58. Годфри Реджио: «Не моя задача спасти мир» // Интернет-версия журнала «Сеанс». URL: http://seance.ru/blog/interviews/godfrey_reggio/
59. Гусев А. Эссе cinema // Сеанс № 31 [Электронный ресурс] № 31 URL: <http://seance.ru/n/31/films31/portret-2/ecce-cinema/>
60. Леонард Ретель Хельмерих: Камера – живой, дышащий инструмент кино. [Электронный ресурс]: [сайт] URL : <http://zvzda.ru/interviews/89a7037e4d8c>
61. «Документалист - это аноним» режиссерская версия расшифровки мастер-класса М. Разбежкиной // Интернет версия «Сеанс». URL: <http://seance.ru/blog/lectures/dokumentalist-anonim/>
62. Марина Разбежкина: «Я выбрала самых ярких – банкиров, ремесленников, бомжей» // [Электронный ресурс] URL: <http://www.filmpro.ru/materials/26496>
63. Феномен восприятия. С С.Лозницей беседует И. Васильева [Электронный ресурс] // Журнал «Сеанс» URL: <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/fenomen-vospriyatiya/>

Фильмография

1. «Борис Рыжий» Нидерланды. 2008
2. «Беловы» Россия. 1993

3. «Водочная фабрика» Швеция/Польша. 2010
4. «Ветрянка». Норвегия. 2015
5. «В темноте». Россия/ Финляндия 2004
6. «В поисках Сахарного Человека». Швеция/Великобритания/Финляндия. 2012
7. «Да здравствуют, антиподы» Германия/Аргентина/Нидерланды/Чили. 2011
8. «Голоса Бама». Нидерланды. 2014
9. «Жар нежных. Дикий, дикий пляж» Россия. 2005
10. «Жизнь, осень» Россия/Германия. 1998
11. «Жертва вечерняя» Россия. 1984
12. «Девочки» Россия. 2005
13. «Дом. Деревенский фотограф» Россия. 2006
14. «Как стать стервой». Россия. 2007
15. «Катька» Чехия. 2010
16. «Койяанискаци» США. 1982
17. «Кровь» Россия. 2013
18. «Либераче из Багдада». Великобритания. 2005
19. «Мальчики». Россия. 2006
20. «Мы». СССР. 1969
21. «Нанук с севера». Франция. 1922
22. «Накойкаци». США. 2002
23. «Ода к радости» Россия 2011
24. «Оптическая ось» Россия 2013

25. «Очертания луны». Нидерланды/Индонезия . 2004
26. «Обыкновенный фашизм». СССР. 1965
27. «Падение династии Романовых» СССР. 1927
28. «Павел и Лёля. Иерусалимский романс» Россия 1998
29. «Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому» . Россия. 1997
30. «Поваккатси». США. 1988
31. «Портрет». Россия. 2002
32. «Поселение». Россия. 2001
33. «Полустанок». Россия. 2000
34. «Положение среди звёзд». Нидерланды/Индонезия. 2010
35. «Пейзаж». 2003
36. «Просто жизнь». Россия. 2002
37. «Свадьба тишины». Россия. 2003
38. «Свято». Россия. 2005
39. «Сумерки Богов». Россия. 2009
40. «Срок» Россия. 2014
41. «Счастье» Россия/ Казахстан. 1995
42. «Тише» Россия. 2002
43. «Трасса». Казахстан/Россия. 1999
44. «Триумф воли». Германия. 1935
45. «Хлебный день». Россия. 1998
46. «Чистый четверг». Россия. 2003
47. «Я забуду этот день». Россия . 2011

Приложение 1

Интервью

С Павлом Михайловичем Медведевым

Провела Петровская В.А.

Тема диссертации «Художественные приемы в документалистике»

Как возникли и изменились художественные приемы?

- Первоначально документальное кино было хроникой событий. 20-е годы были самыми демократичными в отношении фильмов. Затем в 30-е годы, большевики в СССР поняли, какое влияние оказывает кино на людей, и стали использовать кино в целях пропаганды. Основным методом, который применялся в целях воздействия на людей, было – слово. Позднее в 60х годах, когда на студию документального кино приходят молодые режиссеры, такие как Николай Обухович, Михаил Литвяков, Ирина Калинина, Павел Коган, Людмила Станукина, Николай Боронин, Семанюк они привносят с собой новые идеи. Для преодоления идеологических барьеров, режиссеры прибегали к языку некой недосказанности, где пластика изображения могла сказать больше чем речь, форма может воздействовать сильнее.

Затем на студию пришел Александр Сокуров, которому запрещали снимать игровые фильмы. Здесь он снимает очень много документальных фильмов, но для него документальная площадка это эксперимент, где он работает с формой, методами, приемами, что бы добиться ощущения воздействия на зрителя. Если раньше хроника была, чем то вроде «священной коровы» Сокуров из неё сделал удивительное произведение, за счет приема монтажа, использование музыки, работа с закадровым текстом, он так сказать раздокументировал хронику. Таким образом хроника иначе стала воздействовать на зрителя.

Такое художественное решение как длина плана, применяется как в игровых, так и в документальных фильмах, с чем связано его появление?

- Длина кадра, как художественный прием стал возникать постепенно. В первую очередь длина плана – это технический вопрос, тогда размер одной кассеты с пленкой составлял 300 метров, а это 10 минут отснятого материала.

Режиссеры Ленинградской волны в середине 60-х и позже стали использовать его, затем Сокуров развил дальше этот прием, так что он стал воздействовать на уровне физиологии, и довел его до абсолюта уже в игровом кино («Ковчег»). Длина плана воздействует психологически, поэтически, создает напряжение, соучастие зрителя в процессе.

Как возникает необходимость использование того или иного визуального решения?

- Однажды увидев глухонемых, возвращавшихся со свадьбы, которые так эмоционально жестикулируя, «разговаривали», что заполнили собой все пространство, у меня возникла идея рассказать об этом. Началось погружение в тему, затем съёмки и фильм. С помощью таких простых решений как, некоторые кадры фильма идут в полной тишине, потом вдруг возникает громкий звук, передается ощущение того мира в котором живут глухонемые, и другого, где слышащие люди. Фильм показывает мир людей, отличающихся от большинства, а художественные приемы помогают донести до зрителя идеи гуманизма, толерантности, объединить два мира.

Как использовать художественные приёмы?

- В простых приемах нужно найти возможность собственного высказывания, сюжет фильма может быть простым, его можно в двух словах рассказать. Работа с художественными приемами, делает его уникальным. Можно брать примеры других режиссеров, усиливать их, дополнять. Художественные приемы предоставляют возможность из банальной традиционной темы сделать «нечто».

Приложение 2

Синописис

Герой - Хасан Холов, поэт из Таджикистана, который сейчас проживает в Санкт-Петербурге.

Родился и вырос в Таджикистане. Окончил университет, женился. Родились сын и дочь. Работал в школе. Писал стихи, работал журналистом в популярной таджикской газете, часто печатался. Был известен в литературных кругах и не только. 90-е годы развал СССР. В Таджикистане начинается гражданская война. Во время войны Хасан пишет стихи о противоестественности гражданской войны. Одно произведение аллегорично и метафорично описывает, как рыбы в реке начинают поедать себе подобных. Со слов автора это не аллегория это то, что он видел собственными глазами, когда природа идет против своих законов.

Жена уходит от Хасана, променяв его на успешного и богатого. Оставшись один, он решает покинуть родину. Он посещает разные города России. Был в Сибири и на Урале. Обо всех своих путешествиях он пишет стихи. После скитаний находит пристанище в Санкт-Петербурге.

В Петербурге, что бы заработать себе на хлеб идет работать на стройку. Но даже здесь он находит романтику и пишет прекрасные стихи о своей работе, восхваляя строителей как созидателей, « те кто строят никогда не будут разрушать».

Работая днем, ночи он посвящает творчеству. Это не остается незамеченным. Сначала его находит журналистка из Душанбе. Затем и в России о нем пишут в газетах. Талант Холова был оценен и он становится членом Союза писателей в Санкт-Петербурге. про него снимают сюжеты телевидение. Поступает много звонков и приглашений. Хасан выступает в Украине, Белоруссии. Особо популярны его произведения в Иране, где его встречают как почетного гостя. Издаются его книги. Но он продолжает работать на стройке. Свои произведения он пишет на таджикском языке, но его переводят на русский. Часть своих заработанных денег он отправляет в Таджикистан семье. Часть тратит на переводы и публикации. Когда Хасана спрашивают, может ли он написать о каком то историческом деятеле или событие, он никогда не дает ответ сразу. Если он не компетентен в этом вопросе, то идет в библиотеку, где изучает этот вопрос. Знания дают ему вдохновение, тогда он пишет прекрасное произведение.

Основная заслуга Хасана Холова- это возрождения газелей. Непривычная для русского уха название, древняя форма стихосложения, сложившаяся на Востоке. К написанным Хасаном газелей, возникает интерес из за рубежа, -хотят перевести его

произведения на английский язык. Его продолжают приглашать в разные страны, но нет возможности ответить согласием. Продолжает работать на стройке.

Приложение 3.

Монтажный лист фильма «Почему ты людям сердце подарил»

1. 1 мин.15 сек. Об.п. Рабочий включает лампу. Х.Холов поднимается по лестнице.

З.Т.: - Я очень люблю педагогов, я очень уважаю ученых, я приветствую кто строит.

Кто воюет – они разрушают, потому что они не знают за каким трудом ты построишь дом, за каким трудом. И за каким трудом этот человек вырастили сына, дочку. И сколько лет, сколько денег тратили на этого человека, и сколько тратили психологически на этого ребенка. А убивать его не трудно, разрушать не трудно. Есть такое слово таджикское, очень красиво звучит – Ты сто раз сделал плохое, один раз ты добро сделай. А у доброта какое у нее мощност, сила.

ЗТМ.

НДП –«Почему ты людям сердце подарил»

2. 2 мин. Ср.п. Х.Холов

СХ: - Времена меняется, говорят, за моно хар бешабаб. Это значит когда в человеке все это, жизнь заставляет, все это своими глазами увидеть. Человек он не свободен.

Он всегда в движение, под давлением, природа, божественные они живут. И этим меняется жизнь. Я иногда говорил своим ученикам, которым преподавал в средних школах в русских классах, таджикских классах, узбекских классах. В день человек меняется несколько раз. Например, я преподаю, стою за столом - кто я такой? Ученики сказали – ты учитель. Правильно, я сейчас учитель. Я из класса выхожу на дорогу иду – кто я такой? Я прохожий. Хорошо. Я за рулем сижу - кто я такой? Я водитель, я шофер. Или наоборот я сижу – я пассажир и тд.

3. 30 сек. Кр.п. Х. Холов листает фотоальбом.

З.Т.: - Я не подумал, что я закончу институт русского языка и литературы. И была у меня мечта стать педагогом. Учить детей грамоте, учить детей справедливости, жить по-человечески. И достойно, гордо на этом свете. И мечтал, что б у меня была красивая, хорошая жена, образованная. Дай Бог мне. Да и двоих детей. Красавицу дочку и сына. Мне много богатство не надо. И я закончил институт русского языка и литературы. И получил диплом. Закончил университет – оратор, 3 года. Одновременно я получил водительское удостоверение, пчеловод закончил и телемастер. Я думал у меня будет своя хата, и маленькая пасека. И в школе буду работать. Я своих детей буду кормить медом.

4. 1 мин.20 сек. Ср.п. Х.Холов

СХ: - И вот в школе не так много работал. Работал всего лишь 4-5 лет работал. И начался гражданская война. Самая страшная для человечества это ВОВ, которую пережил 15 республик, 15 братских государств. Которые они сплоченно были вместе. Самая страшная была – это ВОВ. Но страшнее ВОВ я увидел, что это гражданская война. Потому что в гражданскую войну героев не будет. Окажется. И нет героев. Нет генералов. Потому что мы своих убиваем, свою нацию уничтожаем. Свою землю разрушаем. Свой очаг разрушаем. Я это своими глазами видел. Мне очень больно, мне не хочется повторять обратно эту гражданскую войну. Но эта гражданская война – она будет продолжаться веками, годами. Которые я своими глазами видел.

5. 47 сек. Об.п. Мигранты на улицах Санкт-Петербурга.

ЗК.: -Эмигранты много стали из Таджикистана, которые они уже 25 лет они на чужбине. Кто – то в России. С каждой семьи по 2 по 3 человека. кто-то в Германии. Кто-то в Швейцарии, кто-то в Афганистане, кто-то в Иране.

6. 28 сек. Ср.п Х.Холов.

СХ: - Они работают, зарабатывают деньги, что бы отправлять на Родину, что бы своих детей содержать, своих жен, содержать свою культуру, нацию и тд.

Годами они не ждут друг друга за дастарханом. Приедет брат, другого брата нету, он еще в каком то другом городе.

У меня то что я мечтал Бог мне давал: красивую жену, двоих детей сына и дочку давал. И все это забрал быстро. Потому что гражданская война забрала у меня все это.

7. 30 сек. Ср.п Х.Холов.

СХ: - И вот скитания. Я работал в Ханты-Мансийском автономном округе. Лес валили. Так было грустно. Думаешь обо всем, о доме, о матери, о родине и тд. А жизнь как надо устроить. И вот я написал, оттуда приехал, не много работал. И написал стихотворение, отпечатал одну книгу – «Слезы солнца». И в том звучит – Сибирь. Болота. Ссылка.

8. 24 сек. ПНР. Бараки строителей.

З.Т.: -И вот после ВОВ сколько ссылали людей, извините за выражение, сказали вот эти люди изменники родины. А вот после гражданской войны мы сами себя ссылаем в Сибирь, куда угодно. Что бы только выжить, зарабатывать денег.

9. 10 сек. Об. п Строящееся здание.

ЗК. - Нет не воевать, а работать. Трудовые люди – рабочие руки уходят.

10. 12 сек. Ср.п Х. Холов.

СХ: - И вот я вспомнил как служил Москва. Клин. Войсковая часть 78. Советская армия. Письмо на родину. Такая была дружба, и я же говорю, не было УФМС, не было гражданства, не было разрешения на работу, ничего не было. Все мы жили дружно, как братья как одна семья. И вот это я вспомнил и я написал, приехал в Таджикистан, написал стихотворение к Встречи России.

11. 1 мин 2 сек Об.п Мигранты из Средней Азии на Сенном рынке.

Читает стихотворение.

12. 45 сек. Ср.п. Хасан Холов.

СХ.: - Я один раз вопрос задавал учителю по литературе. Я сказал, а вы можете писать стихотворение. Вы рассказываете про наших классиков Рудаки, Фирдоуси, Каюм, Бедиль, Садах, хафиз и тд. «Нет - говорит, - я писать поэзию не могу, я только объясняю».

А я тогда мечтал- О, Боже Ты есть, дай мне поэзию, хотя бы двестише, четверостишие мне дай. Я этого просил Бога. Дай мне, пожалуйста.

И вот поэзия в течение 20-30 лет. Огромный багаж.

13. 1 мин. ПНР. Вид сверху на строящиеся дома.

З.Т.: - Я отрицаю войну. Я не хочу разрушений. Как когда сказал же Гагарин, когда 180 дней вокруг земли крутился. Сказал разрушать не надо, приумножать надо, нашу Землю. Она очень красивая. И в это время Гагарину было скучно без человека, скучно было . когда спустился родной земля, вы знаете такой радость был для него, улыбкой его – улыбался весь мир. Вся земля улыбалась, что человек спустился, наш родной. Я хочу, что б эти слова повторились, это любовь вернулась к людям. Бог Всемогущий.

14. 25 сек. ПНР. В помещение, где живет Х.Холов. Бумаги, фотографии.

З.Т.: Здесь в СПб у меня открылась другой, широкий путь. Хотя здесь мне трудно жить и работать, но для поэзии – у меня широкий путь открылся. Я начал писать газели. Вы знаете, что бы писать газели многие поэты мечтают. У меня вдруг этот грусть открылась –«Почему ты людям сердце подарил». Я со слезами начал писать.