

## Содержание:

image not found or type unknown



## Введение

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.

## Основная часть

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.

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.

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 композиции, перемена которых приведет 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.

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.

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 течение фильма, то нет необходимости в её использовании.

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 изменилась, 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».

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 умении 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».

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».

Знаменитый оператор А. Головня в своей книге «Мастерство оператора» под термином «кинокомпозиции 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 съемок, съемок движущейся камеры и т.д.

«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».

«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».

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 человеческий через глаза – «зеркало души» и слово «окно во внутренний мир».

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.

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».

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.

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.

Большое принципиальное значение для работы кинодокументалиста имеет ракурс съёмки. «Rasourcir» 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 частей. Ракурс – это один из способов передать на двухмерной ограниченной плоскости бесконечность пространства.

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.

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 многом 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.

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.

Для телевизионных документальных фильмов слово, речь является наиболее используемым видом звука. Это может быть дикторский текст, интервью с 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». Документалист Марина Разбежкина одним из запретов при создании документального фильма, называет использование музыки, подчеркивая, что «музыка не должна вести сюжет, эмоционально поддерживать изображение».

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.

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

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, 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.

Одним из звуковых элементов в кино является шумы. Чаще всего шумы используются 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».

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

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, 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), которое тождественно времени автора или героя».

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».

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.

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».

«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».

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».

## **Заключение**

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.

## **Источники литературы**

<https://nauchkor.ru/uploads/documents/587d367e5f1be77c40d590b3.pdf>

<http://www.dslib.net/kino-iskusstvo/montazhnaja-vyrazitelnost-istoricheskogo-dokumentalnogo-filma.html>

[https://studbooks.net/667953/kulturologiya/osobennosti\\_dokumentalnogo\\_kino](https://studbooks.net/667953/kulturologiya/osobennosti_dokumentalnogo_kino)

<https://lektsia.com/4x34b7.html>

<https://snimifilm.com/statyi/sozдание-filma-podgotovitelnyi-period>