

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Факультет журналистики
Кафедра телерадиожурналистики

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП

канд. филол. наук

В.С. Байдина

«30» мая 2019 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

АВТОРСКИЙ МЕТОД В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО:
(ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ЗАРИСОВКА «Чувствовать музыку»)

по основной образовательной программе подготовки бакалавров
направление подготовки 42.03.02 – Журналистика

Дарсалия Карина Джемаловна

Руководитель ВКР

канд. филол. наук

В.С. Байдина

«30» мая 2019 г.

Автор работы
студент группы № 2453

Дарсалия К.Д. Дарсалия

Томск 2019

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Факультет журналистики
Кафедра телерадиожурналистики

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК

Руководитель ООП

канд. филол. наук

_____ В.С. Байдина

«__» _____ 2019 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

АВТОРСКИЙ МЕТОД В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО:
(ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ЗАРИСОВКА «Чувствовать музыку»)

по основной образовательной программе подготовки бакалавров
направление подготовки 42.03.02 – Журналистика

Дарсалия Карина Джемаловна

Руководитель ВКР

канд. филол. наук

_____ В.С. Байдина

«__» _____ 2019 г.

Автор работы
студент группы № 2453

_____ К.Д. Дарсалия

Томск 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
1.Своеобразие документального кино.....	6
1.1 Особенности документального кино как жанра.....	6
1.2 Документальный образ.....	11
1.3 Документальные образы советской эпохи.....	16
1.4 Документальные образы «новой школы».....	18
2. Метод в документальном кино.....	20
2.1 Съемка и монтаж как главные составляющие режиссерского метода.....	20
2.2 Авторские методы в современной российской документалистике.....	27
2.2.1 Метод Сергея Дворцевого.....	27
2.2.2 Метод Виталия Манского.....	30
2.2.3 Метод Марины Разбежкиной.....	33
3. Проектная часть. Разработка и создание документальной зарисовки «Чувствовать музыку».....	37
3.1 Опыт работы автора в документальном кино.....	37
3.2 Планирование и съемка проекта «Чувствовать музыку».....	40
3.3 Сценарий / монтажно-диалоговый лист зарисовки «Чувствовать музыку».....	43
3.4 Анализ проектной работы.....	50
Заключение.....	52
Список литературы.....	54

Введение

Сегодня телевидение и Интернет заполнены документальными проектами. Спектр тем, представленных в фильмах и передачах, широк: люди, житейские истории, исторические события. Можно проследить, как документальное кино принимает различные форматы: флаэртиана (наблюдения за героем), мультимедиа, документальные сериалы, телевизионное документальное кино (например, цикл фильмов Леонида Парфенова «Русские евреи»).

Отечественная документалистика имеет богатые традиции, однако сегодня модели, связанные с содержательным или формальными признаками докино, практически не соблюдаются. Во времена СССР можно было точно определить модель документального кино, план по которому строится кинолента, образ героя и общества. Сегодня же с социальной трансформацией и трансформацией форматов меняется как образ героя, так и методы режиссеров, используемые при создании документального продукта.

В эпоху «гибридной» реальности зритель может наблюдать за кем угодно и чем угодно. Под термином «гибридный» автор подразумевает современную политическую систему и потребности аудитории. Представляется важным исследовать, какие методы используют современные документалисты для создания уникального продукта? Все вышеперечисленное обуславливает **актуальность** обращения к данной теме как в теоретическом, так и практическом аспектах.

Цель работы – создать документальную зарисовку с применением методов работы с героем известных российских документалистов.

Объект исследования – современная российская экранная документалистика.

Предмет исследования – взаимоотношения автор–герой в современном российском документальном кино.

Задачи:

1. ознакомиться с толкованием, особенностями, функциями документалистики;
2. изучить специфику монтажа и образа в документальном кино;
4. проанализировать методы работы известных российских документалистов на примере их фильмов и проектов;
5. на практике применить методы различных документалистов и найти свой собственный метод работы.

Выпускная квалификационная работа носит **проектный** характер.

Теоретическая база работы: результаты исследований и научные разработки такие авторов, как Д. Вертов, В. Сапак, С. Муратов, за основу исследования был взят сборник материалов о документальном кино «Синема Верите», а также массив публикаций журнала «Искусство Кино».

Проектная база работы – документальная зарисовка об инклюзивном театре города Томска, хронометраж 5:07 Для создания продукта автор в течение года работал над съемкой и монтажем, используя авторские методы российских документалистов. Зарисовка представлена на экспертную оценку Мастерской Первый.Дос журнала «Русский Репортер»

Апробация работы. Основные *научные результаты* исследования изложены в виде докладов на российских и международных конференциях в Санкт-Петербургском государственном университете (2019), Московском государственном университете (2017), Томском государственном университете (2017, 2019). По теме исследования опубликовано 4 статьи.

Основные *проектные результаты* исследования и достижения автора как документалиста представлены на площадках Летней Школы Русского репортера (2017), Портале Les.media (2018), Всероссийском фестивале документального кино «Переправа–2018», III Международном фестивале

студенческих фильмов и практик Good StuFF (2018), V Всероссийском телевизионном конкурсе «Студенческий ТЭФИ–2019».

Структура работы:

1. Введение, в котором анализируется необходимость проводимого исследования.

2. В основной части ВКР представлен анализ литературы по рассматриваемой теме, исследуются драматургическая и образная структура документального фильма, анализируются методы работы с героем и материалом известных российских документалистов. В третьей главе представлены план производства документальной зарисовки и монтажный лист, анализ проделанной работы.

3. В заключении подведены итоги проведенного исследования.

Глава 1. Своеобразие документального кино

Документальное кино, или неигровое кино, является совершенно отдельным явлением киноискусства. В основу документальных фильмов ложатся съёмки подлинных событий и лиц. Вместе с тем, следует отметить, что сам термин «документальное кино» ставится многими современными киноведами и кинокритиками под сомнение. Дело в том, что, по мнению многих режиссеров, любой человек при виде камеры в той или иной степени начинает играть, исполнять некую роль, вести себя неестественно – и в итоге кинофильм становится в определённой мере постановочным. Поэтому многие эксперты вообще отрицают наличие документального кино, считая его лишь поджанром художественного кино.

Действительно документальными фильмами эти эксперты считают лишь фильмы – от начала до конца снятые скрытой камерой. Такое кино они называют истинно документальное кино. «Истинно документальное кино» является авангардом современного киноискусства и вызывает сейчас живой интерес киноманов.

1.1 Особенности документально кино как жанра

Документальное кино – это сложный жанр, подготовка и работа над ним занимает длительное время: отбирается жизненный и документальный материал, на основе которого создается сценарий.

Причем подготовительный этап всегда происходит по-разному, здесь нужно учитывать несколько факторов:

- тематика документального фильма;
- для какой аудитории создается кино;
- где будет транслироваться лента;
- какова будет конструкция кино.

В современной документалистике выделяют восемь основных жанров: кинохроника; видовой фильм на различные темы; беседа; монолог; фильм-исследование; интервью; фильм-обозрение; фильм-биография.

Темой для документальных фильмов чаще всего становятся интересные события, культурные явления, научные факты и гипотезы, а также знаменитые персоны и сообщества. Мастера этого вида кинотворчества нередко поднимались до серьёзных философских обобщений в своих произведениях.

Конструкция фильма может быть самой разной: рассказ героя, записи из дневника, один день из жизни, воспоминания или мнения родных героя и т.д.

Структура документального фильма многообразна: используются как постановочная, так и репортажная съёмка, натурные и интерьерные съёмки, архивные видео- и фотоматериалы. Наиболее актуальные, яркие и неординарные из них неизменно пользуются широкой популярностью у зрителей совершенно разных возрастных и социальных категорий¹.

С самого зарождения неигровое кино не теряет актуальности, правда из кинотеатров оно перекочевало на экраны телевизоров и стало частью телевизионной индустрии. Также стоит отметить развитие веб-документалистики.

Любое кино, в том числе и документальное, строится на конкретных художественных элементах. Первое, на что хотелось бы обратить внимание – это звук.

Звук в аудиовизуальных искусствах – это физическое явление, которое вместе с эмоциональной составляющей воздействует единовременно и пространственно, а также работает на усиление эффекта. Звуковой образ очень важен в документальном кино, ведь с помощью него можно не только обозначить настроение, но и рассказать какую-то историю, показать те или

¹ Документальный фильм. [Электронный ресурс]

иные качества человека, создать акцент или наоборот сгладить шероховатости. Если обратиться к книге А.Г. Соколова «Монтаж: телевидение, кино, видео», мы сможем разобраться с понятием звука в кино.

Сам звук в кино тоже не однозначен, его можно поделить на три категории: «музыка», «слово», «шум». Каждая из них имеет свою классификацию. К примеру, «слово» делится на четыре вида: авторский текст, диалог, закадровый диалог или монолог, внутренний монолог¹.

Встречается два вида музыки в кинематографе: «музыка внутри кадра» и «закадровое музыкальное сопровождение». Если объект, издающий звуки музыки, находится в кадре, и мы его можем увидеть, значит можно сказать, что это «музыка внутри кадра». Закадровое музыкальное сопровождение подбирается автором и может выполнять разные функции – показывает отношение автора к действию, которое происходит на экране, выражает чувства героя. А также способно формировать у зрителя нужное настроение и т.д.

Для документального кино шум представляет главный аргумент в пользу подлинности, документальности происходящего на экране. Именно в нем сосредоточена психологическая достоверность действительности, запечатленной на киноплёнке.

Одна из проблем, встающих перед создателями документального фильма – баланс между шумами и музыкой. Причем баланс не только по уровню звучания, но и по времени звучания. Для создания атмосферы погружения в описываемую реальность, безусловно, предпочтительнее шумы – в силу их конкретности и однозначности. «Драматургический потенциал шумов возрастает, если они вводятся не синхронно с изображением, а как коррелят явления, порождающего видимую зрителю реакцию персонажей».²

¹ Ковалева А.В. Методы и приемы создания документального фильма / А.В. Ковалева // Магистерская диссертация. – СПб., 2015 – 130с.

² Ковалева А.В. Методы и приемы создания документального фильма / А.В. Ковалева // Магистерская диссертация. – СПб.,

Шумы в кино могут выполнять разные функции и решать разнообразные художественные задачи.

Мы можем выделить несколько *функций шума*.

1. Создание реальной звуковой атмосферы экранного действия.
2. Функция создания определенного настроения.
3. Создание звукового образа.
4. Драматургическая функция шумов.
5. Функция символизации события.

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; фоновой¹.

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,

¹ Ковалева А.В. Методы и приемы создания документального фильма / А.В. Ковалева // Магистерская диссертация. – СПб., , с 25

изменять изобразительную активность попадающих в кадр предметов, создавать четкие и расплывчатые контуры вещей и фигур.

Цвет является еще одной значимой величиной в кинематографе. Насыщенность цветов, их яркость и контраст, различные оттенки и переходы – эти имеющиеся в распоряжении кинематографистов возможности позволяют создать атмосферу, передать время и т.д.. Символизм цвета помогает выявить смысл и идею произведения. Цветовое решение позволяет глубже раскрыть содержание фильма.

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.

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.

Основными выразительными средствами в документальном кино являются: *точка съемки; планы; контрапункт; метафора.*

При документальной съемке не всегда можно использовать все возможности выбора точки съемки и зачастую должны пользоваться тем, что есть. Но при этом выбор точки съемки играет значительную роль.

При необходимости создать строгую уравновешенную композицию необходимо выстроить симметричный кадр, в котором будут отсутствовать лишние элементы. Для получения устойчивой композиции нужно разместить объект съемки в центре кадра. Немаловажно и масштабное соотношение элементов, например, большой храм и маленькие люди под его основанием.

Следующим выразительным средством являются планы съемки. Выделяют четыре основных плана: общий, средний, крупный и сверхкрупный (деталь).

Общий план обычно используется для того, чтобы охарактеризовать место действия, для отражения глобальности события, для того, чтобы передать общую атмосферу действия, настроения эпизода¹.

Средние или уточняющие планы конкретизируют информацию об объекте, на который направлено наше внимание. Это план можно назвать промежуточным между общим и крупным.

Крупные планы обозначают объект, давая ему точные характеристики. Каждый режиссер индивидуально подходит к выбору крупных планов, в зависимости от того, какие взгляды, моменты, детали, штрихи он хочет выделить.

Деталь или сверхкрупный план действуют как акцент внимания, выделяя самое главное. Этот план может кардинальным образом поменять представление зрителя о происходящем в кадре.

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

1.2 Документальный образ

Неигровое кино – это тот жанр кинематографа, где реальность пересекается с искусством. Задача режиссера документального кино – оформить образ реальности, выбирая необходимые кадры и планы так, чтобы преподнести «задокументированную» реальность интересно и «загрузить» ее (реальность) определенным посылом.

¹ Документальный фильм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.studiovideoton.ru/document_films.html

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. 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».

Некоторые культурологи и исследователи, считают художественный образ главным отличием искусства от других форм познания действительности.¹

«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 природой².

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, ставшем уже классикой, труде «Кино», определяет концепцию кинематографа как «образа-движения» и «образа-времени».

Андрей Тарковский в своей книге «Запечатленное время», говорит о том, что образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое

¹ Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей 2013, стр 115

² Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов 2012, с265

ощущение объекта. По Тарковскому, полновластной доминантой кинематографического образа является ритм, выражающий течение времени внутри кадра.

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»¹.

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» фактов²».

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».

¹ Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов / В.В. Бычкова. – М.: Юрайт, 2012. – С. 265

² Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов / В.В. Бычкова. – М.: Юрайт, 2012.

Существуют разные точки зрения на определение документального образа, например, режиссер 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 природы¹.

Документальное кино в своей истории тесно связано с литературой, так как автор и первого, и второго несет в себе просветительскую функцию. Великий актер театра и кино Иннокентий Смоктуновский однажды сказал: «Игровой фильм – это что-то когда-то было, но это не сняли, тогда собирают актёров, и мы всё снова разыгрываем, а вы берете от самого начала²». Из этого следует, что документальное кино – «первоначально» и стоит у истоков кино как такового. Задокументированная реальность состоит из кусочков самой жизни. Она записана на пленку и служит основой для создания игровых фильмов. С его мнением согласен Дмитрий Луньков, известный режиссер и сценарист, теоретик и популяризатор документального кино³.

Дмитрий Алексеевич считает, что документальным образом выступает любой герой в кадре документального произведения. «Известно, что документально снимаемый человек оказывается потом, на экране, образом, типом – в силу того, что он выделен, снят, на него обратили внимание, заключили его в рамку кадра. Балансирование документального фильма между жизнью и искусством – вот причина его эстетической

¹ Беспаява М.И. Образ в документальном кино / М.И. Беспаява // Электронный научный журнал «APRIORI». – 2015. №2. – С. 6-8.

² Беспаява М.И. Образ в документальном кино / М.И. Беспаява // Электронный научный журнал «APRIORI». – 2015. №2. – С. 9-12.

³ Луньков Д. О документалистике / Д. Луньков. [Электронный ресурс].

феноменальности. Соединение образа и прообраза в одном лице, совмещение типа и прототипа. Такое уникальное обстоятельство не может не ставить перед документалистом уникальные художественные задачи¹».

Герой документального кино, однако, не обязан быть «положительным» или «отрицательным». Он несет в себе, прежде всего, «роль» реально существующего человека и его реальность. «Неигровой герой» (герой неигрового кино) зачастую наполнен разными качествами и оттенками выразительности и колоритности, что именно эта многослойность делает документалистику захватывающей и эмоциональной для зрителя².

Также Дмитрий Луньков ввел понятие «стихийной типизации» в документальном кино. До начала съемок – человек индивидуален и самобытен. После окончания работы над фильмом – он становится выдумкой автора, его творением и несет в себе некий образ. Из этого следует, что образ в документалистике – это авторский вымысел, который был создан из общения с реальным человеком. Режиссер превращает реальность в определенном смысле в художественное произведение. Однако Луньков считает, что по-настоящему целостный образ можно создать, только если режиссер не вмешивается в процесс и не работает с монтажом. Мнение некоторых документалистов расходится с мнением Лунькова. Они считают, что человек, чувствуя камеру, ведет себя наигранно и играет придуманную для себя роль³.

Итак, документальный образ – это представление и восприятие о реальном человеке режиссера фильма в совокупности с отражением этого представления и восприятия у зрителя.

¹ Беспяева М.И. Образ в документальном кино / М.И. Беспяева // Электронный научный журнал «APRIORI». – 2015. №2. – С. 9-12.

² Луньков Д. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия / Д. Луньков, Л. Джулай // Искусство кино. – 2006. №3

³ Луньков Д. О документалистике / Д. Луньков. [Электронный ресурс].

1.3 Документальные образы советской эпохи

Стоит также обратить внимание на то, что образ современного героя документальной киноленты сильно рознится с временами советскими. Документалисты советского времени создают образ героя через массу. Человек здесь изображается как часть общего механизма. Здесь всегда герой – это «общество». Задачей советского документалиста было восславить революцию, показать положительную сторону жизни при коммунизме.

Очень показательным в этом плане стал фильм Эсфирь Шуб «Падение дома Романовых» 1927 года. Фильм полностью состоит из хроники, однако сопоставление кадров народа и дома Романовых дает аудитории понять, что революция – благое дело.

Со временем документалисты ищут новые подходы, выражение киноязыка. В этом очень преуспевает Дзига Вертов. Советский режиссер неигрового кино предлагает нам не просто фиксацию действительности, но и её осмысление. Он прибегает в фильмах к интертитрам, музыке. В фильме «Симфония Донбасса» 1930 Вертов через детали и действия людей создает образ современного ему человека. Дзига Вертов безусловно гений советской документалистики, он нашел новые подходы, точки съемки, очень много добился в техническом плане, несмотря на это, целью кинодокументалиста было показать образ советского человека, как что-то положительное и сильное.

Также, здесь стоит упомянуть фильм Михаила Калатозова «Соль Сванетии» 1930 года. Документалист фиксирует реальность, прибегает к поэтическому через музыкальное сопровождение и крупные кадры. Задачей Калатозова было показать, как живут сваны, однако также стоит добавить, что с помощью интертитров режиссер смог выразить пропагандистскую сторону, показывая советское общество. Интертитры в этом фильме – это текстовые вставки в виде титров, которые более конкретно рассказывают о том, что происходит в кадре. (например, в видеофрагменте зритель видит

природу и горы, а далее идет текст «облака приходят с моря и превращаются в блестящий, пресный лед) Главной фразой для этого периода станет цитата В. И. Ленина : «для нас важнейшим из искусств является кино и цирк».

В период второй мировой войны ничего не сделал в плане документального кино как в России, так и во всем мире. Это была проходная документальная хроника. Однако после войны в 1965 году Михаил Ромм снимает «Обыкновенный фашизм», где восхваляет социалистическое государство, а фашистов сравнивает с подвальными крысами. Фильм построен на метафорах и сравнениях и по структуре мало чем отличается от фильмов довоенных. Стоит также отметить, что 1945-1960 годы знаменательны техническими инновациями, благодаря чему появляются новые жанры, и так на экранах можно было увидеть:

- пропагандистские киноленты;
- новостные киноленты;
- образовательные киноленты.

Примерно до 1960-х годов нельзя увидеть в фильме героя отдельно.

Как раз в начале 1960-х годов документальный режиссер понимает, что не обязательно должен снимать общество, воспевать советского человека, теперь ему важны истории простых людей, их эмоции и переживания. Так постепенно мы подходим к современному герою.

Постепенно кино меняется и отходит от жестких рамок пропаганды, так в 1968 году появляется Марина Голдовская с фильмом «Ткачиха», который к сожалению, не сохранился. Голдовская одна из первых прибегла к методу наблюдения, важным стало не просто запечатлеть общество, а снять портрет человека. Голдовская показывала героя через его дела и не обязательно использовала закадровый текст. В 1964 году выходит и фильм Виктора Лисоковича «Катюша» о героине советского союза, который строится на диалогах.

1.4 Документальные образы «новой школы»

Сегодня каждый режиссер имеет собственный метод работы с героем. Существуют как идейные фильмы (например, Косаковский «Да здравствуют антиподы»), так и портретные: с одним персонажем или более. (например, Дворцовой «В темноте» или Манский «Тату»). Также каждый кинодокументалист сам решает выражать в фильме собственную точку зрения, или же быть обычным наблюдателем.

Что же касается образа героя, то в отличие от советского времени клише больше нет. Каждый персонаж киноленты индивидуален и все зависит лишь от потребности аудитории. Однако, что можно сказать точно, так это то, что документальное кино отошло от идеализации персонажа и нам важна его индивидуальность и натуральность. Зрителю интересно наблюдать за его проблемами и личностными характеристиками. Сегодня в сфере документального кино нет такого понятия, как «герой нашего времени».

Промежуток с 1980 по 2019 уже можно назвать новой школой документального кино. Теперь режиссируют такие известные люди как Виталий Манский, Виктор Косаковский, Сергей Дворцовой, Сергей Мирошниченко и Марина Разбежкина. Мы постараемся выявить наиболее яркие работы документалистов.

В 1986 году на российский экраны выходит работа Сергея Мирошниченко «Госпожа Тундра» о том, как охотники санкционировано истребляли животных, что привело к экологическим нарушениям. Мирошниченко в своем фильме не использует каких-то новых технических средств или особую операторскую работу, но здесь режиссер просто пропадает. Мы не можем узнать позицию автора, что он думает, какая у него точка зрения. Мирошниченко просто фиксатор и дает аудитории самой сделать какие-то выводы, что было для зрителя что-то новым.

Фильм Виктора Косаковского «Беловы» 1993 года войдет в список лучших документальных фильмов всех времен по мнению главных

режиссеров-документалистов современности, составленный изданием Sight&Sound в 2014 году. Подлинная история родных брата и сестры, которые достигли пенсионного возраста, живут под одной крышей, но исповедуют разные ценности. Это фильм о людях и их отношениях и раскрывает это Косаковский с помощью музыки и динамичного монтажа, которые в симбиозе дают фильму определенный темпоритм.

Выводы по первой главе:

Документальный фильм, основываясь на фактическом материале, где реальность должна говорить за себя, благодаря приемам, доступным только кинематографу, способен создать художественный образ, стать источником нового знания;

Главной характеристикой искусства является художественный образ, который представляет собой результат обобщения, итог познания. Кино создает образ, опираясь на собственно кинематографический язык. 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.

Документальный образ в кинематографе во многом строится на образе (образах) героя картины .— это представление и восприятие о реальном человеке режиссера фильма в совокупности с отражением этого представления и восприятия у зрителя.

В отличие от советского времени в современной документалистике меньше клише, одобряемых типажей. Сегодня каждый режиссер имеет собственный метод работы с героем. Существуют как идейные, так и портретные: с одним персонажем или более. Кинодокументалист сам решает: выражать в фильме собственную точку зрения, или же быть обычным наблюдателем.

Глава 2. Метод в документальном кино

Метод в самом широком смысле – путь исследования, способ достижения цели, совокупность приемов и операций практического и теоретического освоения действительности.

В проекции на документалистику метод – способ разработки темы, взаимоотношения автор–герой на всех этапах производства, особенности съемки и монтажа экранного произведения.

2.1 Съемка и монтаж как главные составляющие режиссерского метода

Есть утверждение, что фильм рождается трижды. Сначала в голове автора возникает идея, которые оформляются в структурную концепцию, определяются методы и точки съемки, выразительные средства. Затем во время съемочного периода изначально задуманный план зачастую подвергается корректировке, которая вызвана тем, что реальность вносит свои коррективы. Бывает и так, что на месте съемки у режиссера или оператора возникает какое-то новое творческое решение, несколько изменяется тема с учетом полученной информации в ходе общения с героями. В третий же раз фильм уже окончательно оформляется на монтажно-тонировочном этапе, где ему придается смысловая завершенность.

Монтаж – способ организации экранного пространства, состоящего из большого числа отдельно снятых изображений, в единое целое. Цель монтажа заключается в том, чтобы создать неделимый образ события, реального или выдуманного.

Благодаря монтажу автор обнаруживает причинно-следственные связи, выделяет детали, тем самым акцентируя наше внимание, показывает место действия, переносит зрителя из одной сюжетной линии в другую и т.д.

Чтобы картина сложилась на монтаже в законченное аудиовизуальное произведение, нужно мыслить монтажно на протяжении всего периода

создания фильма, еще до съемок представлять себе, как может быть снят тот или иной эпизод. В этом случае имеет важное значение и предварительный просмотр точки съемки, который даст наглядное представление о том, как может быть организована съемка. Если изначально нет четкого представления о том, как сняты не только отдельные фрагменты фильма, но и изобразительное решение в целом, то даже виртуозный монтаж не соединит разрозненные части, не создаст иллюзию цельности¹.

Монтажное мышление означает способность организовать отдельные планы, сцены, эпизоды в единый ряд таким образом, чтобы ощущалась логическая, смысловая, ассоциативная, художественная связь. Сочетание кадров должно соответствовать по темпоритму, по фазе, по крупности, по направлению движения и другим основным правилам монтажа, иначе возникнет дискомфорт в восприятии.

Кроме того, в чередовании кадров должна прослеживаться логика, которая объясняет, почему планы соединены именно так, а не иначе. Не менее важна и последовательность, обнаруживающая причинно-следственную связь.

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 формах²:

1) физическое время – это объективная протяженность фильма, которая четко хронометрирована (90, 120 мин и т.п.) и совпадает со временем проекции кинопроизведения на экране;

¹Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках: Учеб. пособие / А.С. Вартанов. – М.: Высшая школа, 2013. – 320 с

² Петровская В.А. Художественные приемы в документалистике / В.А. Петровская // Магистерская диссертация. – СПб., 2016. – 96с

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»¹.

Монтажный прием сопоставления и аналогии является одним из самых распространенных. Он основан на том, что в фильме показываются схожие объекты или явления, которые, на первый взгляд, таковыми могут и не являться. Схожесть обнаруживается автором на основе наблюдения за жизнью – основного метода в арсенале документалиста, о котором мы упоминали в начале своего исследования. Некоторые теоретики склонны считать прием сопоставления и аналогии разновидностью параллельного монтажа.

Переключение эмоциональных регистров. Удержать внимание зрителя на всем протяжении фильма достаточно сложно. Для этого необходима четко выстроенная драматургическая линия, согласно которой будет происходить постепенное усиление напряжения к моменту кульминации. Достигнув наивысшей точки, оно пойдет на спад, обозначая разрешение конфликтной ситуации, без которой не может быть самой драматургии.

В своей практике режиссеры и журналисты понимают особенность такого восприятия информации зрителем и поэтому стараются не вести монотонный рассказ, а периодически «переключать», по определению

¹ Абдуллаева З.К. Постдок. Игровое/неигровое / З.К. Абдуллаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 480 с

профессора В.Ф. Познина эмоциональный регистр. Лирические, грустные сцены или эпизоды сменяются радостными и веселыми, серьезные - шутливыми и т.д. Это позволяет на какое-то время снять напряжение, разрядить обстановку, чтобы аудитория снова могла воспринимать информацию. Как правило, такие моменты не являются постановочными. Они возникают в результате съемок сами собой, потому что за время наблюдения жизнь вносит свои коррективы, внезапно происходит какое-то событие, которое изначально не предполагалось автором для съемки. Чтобы увидеть и запечатлеть нестандартные случаи, нужно быть внимательным наблюдателем, способным оценить органичность включения той или иной ситуации в контекст аудиовизуального произведения.

Монтажный рефрен - повторение через определенное время одного и того же кадра или нескольких кадров с целью усиления внимания зрителя. Рефрен иначе можно назвать изобразительным лейтмотивом или монтажной рифмой. Акцентирование внимания аудитории на каком-либо кадре обусловлено тем, что в подсознании должна возникнуть ассоциация, символический или поэтический образ. В документальных фильмах рефрены встречаются чаще всего в тех лентах, которые созданы на основе кинохроники. В художественных же лентах рефрен может быть в качестве повторяющегося образа из воспоминаний или сна главного героя.

Можно сказать, что план-рефрен – это некое послание автора к зрителю. Вопрос в том, что, как и любое произведение искусства, его, нужно расшифровать, понять, а значит, можно трактовать по-разному.

Кадр-рефрен получает в фильме свойства метафоры, скрытого сравнения. Не говоря о чем-то явно, автор надеется, что повтор плана не воспримется как случайное явление по недосмотру монтажера или, что еще хуже, нехваткой исходных кадров.

Документальное кино, как и игровое, немислимо без драматургии. В этом, на первый взгляд, заложено противоречие, ведь документалистика подразумевает, что мы принимаем естественное течение жизни за основу и

лишь немного изменяем ход событий, создавая спровоцированные ситуации, чтобы герой смог проявить себя и свой характер. Однако без выявленного автором конфликта, весь смысл которого для зрителя заключается в интриге: преодолеет человек обстоятельства или они одолеют его, без выстроенной по нарастанию драматической линии напряжения, никакое, даже отлично снятое кино, не найдет своего зрителя. Так и гениальную задумку способно уничтожить безграмотное исполнение. Это в совокупности с другими факторами и составляет суть драматургии¹.

Драматургия – это «особый способ выбора (отбора) содержания произведения и взаиморасположения его частей, который позволяет автору активно управлять мышлением, интересом и вниманием зрителей».

Позволим напомнить основные, ставшие уже хрестоматийными, элементы: экспозиция, завязка, перипетии, кульминация и развязка.

В конфликтном столкновении человека и препятствий, в этой борьбе наиболее многогранно раскрывается тема произведения, то есть то, о чем будет кино. Здесь возможны два варианта: либо автор сам конструирует свой материала таким образом, чтобы стало понятно, в чем заключается противоречие, либо ищет тему, в которой уже изначально заложено какое-то противостояние сторон, неразрешимость ситуации.

Соответственно, основная идея аудиовизуального материала, то, ради чего он был создан, есть идея. В ней заключается смысл, который автор хочет донести до аудитории.

Говоря о драматургических и композиционных приемах, имеется в виду построение произведения. Для этого автору предстоит ответить на целый комплекс вопросов, которые помогут выбрать наиболее оптимальное

¹ Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», СПб, «Художественные приемы в современной документалистике»

решение. Важно с самого начала определиться, каким образом будет введен в повествование герой фильма.

Авторское повествование о герое таит не меньше опасностей. Во-первых, личное отношение к снимаемому человеку, как положительное, так и отрицательное, будет легко угадываться и отражаться в тексте, голосе, интонации. Тогда и зритель окажется подвержен этому влиянию и не сможет самостоятельно сделать выводы о том, каким он сам видит героя. Успех такого произведения будет во многом зависеть от того, удастся ли автору установить доверительные отношения с интересующей персоной, расположить к себе, чтобы человеку самому захотелось рассказать о себе. О монологе героя как об одном из самом распространенном приеме, речь пойдет далее.

Суть съемки «забытой» камерой состоит в том, что «документалист, не скрывая своей принадлежности к кинематографу, своих целей, вступает в контакт с исследуемым явлением и становится затем естественным, привычным, а отнюдь не инородным телом в нем¹».

Родоначальником съемки «привычной» камерой принято считать американского этнографа Роберта Флаэрти. Тогда, в 1920-е годы прошлого века он и не подозревал, что с его легкой руки этот метод будет подхвачен плеядой других режиссеров и получит такую популярность.

Одна из главных проблем, которую решает режиссер документального кино – это соответствие экранного образа героя реальному. Добиться этого сложно в силу нескольких причин. Во-первых, на изображение человека незримо влияет автор, интуитивно ощущаемый зрителем, например, через композиционное построение кадра или свет. Во-вторых, зачастую человек перед камерой ведет себя неестественно, скованно, он вольно или невольно

¹ Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», СПб, «Художественные приемы в современной документалистике»

«играет» определенную роль, а значит, предстает вовсе не таким, каков есть в действительности. Для того чтобы герой забыл о присутствии камеры, автор пробует расположить его к себе, завоевать доверие, создать максимально комфортные условия на съемочной площадке.

Съемка «скрытой» камерой позволяет показать естественное поведение и реакцию человека, раскрыть его личность, а значит, и истинную сущность. Моменты, в которых проявляется характер человека, являются наиболее важными для зрителя, достоверными и ценными. «Внутренний мир приоткрывается для наблюдения в те минуты, когда человек углублен в себя, поглощен своими мыслями или работой. Существенным условием является сознание своей защищенности от стороннего наблюдения. Поэтому главная задача скрытой камеры – быть действительно скрытой, невидимой для героев¹».

Съемка «скрытой» камерой не должна быть самоцелью. Прежде всего, это метод, руководствуясь которым можно реализовать ту или иную идею. Выбор такого способа съемки неизбежно влечет ряд этических проблем, о которых мы говорили выше, и накладывает на автора определенные обязательства по отношению к герою и прежде всего здесь, на наш взгляд, будет принцип «не навреди».

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.

¹ Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», СПб, «Художественные приемы в современной документалистике»

2.2 Авторские методы в современной российской документалистике

У каждого режиссера свои методы и разный подход к работе с героями, кадрами, историями...Мы изучили методы работы известных российских документалистов¹, а также проанализировали, на наш взгляд, наиболее яркие фильмы выбранных режиссеров и их учеников.

2.2.1 Метод Сергея Дворцевой

Сергей Дворцевой – документальный режиссер, продюсер, монтажер. Победитель Канского Фестиваля с фильмом «Тюльпан» в номинация «Особый взгляд». Среди его фильмов можно выделить следующие работы: «Айка», «Тюльпан», «В темноте»

По мнению Дворцевой «Документальное кино может быть искусством, но для этого должны быть соблюдены некоторые критерии».

Можно выделить следующие особенности его подхода:

1. Максимальная близость к герою. Обращаясь к фразе Кусто: «Чтобы снимать рыб, надо стать рыбой», – документалист подчеркивает, что история каждого героя индивидуальна. Надо прожить с ним месяц, а то и больше, чтобы рассказать его историю как можно объективнее и реальнее.
2. Быть наблюдателем. «Я всегда стою на позиции Чехова»,– говорит Дворцевой. Самое главное стараться не добавлять в историю личного осуждения или защиты. Нужно снимать уникальные вещи.

¹ «Синема верите» / Россия, 2014»

3. Найти уникальное в обыденном. Вспышка жизни – это и есть реальное. Через яркие события можно рассмотреть жизнь героя подробнее.
4. Избегать вспомогательного монтажа. Нужно вести историю так, как она есть.
5. «Реконструкция». Иногда режиссер может упустить «вспышку жизни», которая могла бы объяснить некоторые действия персонажа или раскрыла его поведение перед аудиторией. Дворцевой говорит нам о том, что ни в коем случае нельзя целенаправленно просить персонажа повторить действие, однако мы можем предположить, какие условия нужно создать вокруг, чтобы действие повторилось.
6. Верить движениям. В пластике человек склонен выдавать правду, чего не будет в обычном диалоге.
7. Работать не только по сценарию. Случайные моменты могут улучшить фильм, сделать его красочнее.
8. Время: очень важно понять, как в фильме оно течет, чтобы распределить энергию по фильму.

Обращаясь к Сергею Дворцевому, стоит обратить внимание на его документальный фильм «В темноте», именно после него режиссер полностью уходит в игровое кино, также эта кинолента из всей фильмографии автора имеет конкретного персонажа.

Фильм «В темноте» рассказывает нам о пенсионере Иване Николаевиче Скоробогатом — это динокий слепой старик, он живет тем, что плетет авоськи, которые затем раздает на улице первым встречным бесплатно. Мужчина имеет конфликт с внешним миром, что Дворцевой показывает нам через отношения главного героя с окружающими его людьми.

Метод первый – близость к герою. Кинолента строится по кольцевой композиции, визуально зритель понимает, что Дворцевой находится с героем

не один день, а чтобы усилить историю приезжает в гости к старику уже зимой, когда тот вновь собирается плести авоськи.

Метод второй – верить движениям. Дворцовой каждый момент жизни пенсионера рассматривает детально и каждому действию на экране отведено определенное количество времени: то, как персонаж взаимодействует с котом или как плетет авоськи. Он не сгоняет кота со своей спины, а спокойно просит тот слез и покорно ждет, пока кот не насидится, в то же время безобидно ругает его, когда тот залезает на шкаф. Общим планом Дворцовой выделает как Иван Николаевич плетет авоськи. Это дает нам определенную характеристику персонажа. Мы понимаем, что он нежный, старательный и добрый.

Метод третий – избегать вспомогательного монтажа. История построено линейно: дом, улица, дом. От того, как пенсионер начинает плести авоськи и до того, как зимой собирается их делать ещё.

Метод четвертый – быть наблюдателем. Дворцовой не проявляет себя в фильме никак. Также, он не вмешивается в историю героя. Иван Николаевич стоит на улице и жалобным тоном просит прохожих взять у него авоську бесплатно. Камера статичная, план общий. Прохожие или идут мимо, или наоборот берут авоську и это продолжается некоторое время, но тут происходит конфликт. Людей, которые отказываются от авоськи или вообще высмеивают дело пенсионера, становится больше. Мимо проходящая женщина говорит, что это уже давно никому не надо, а далее приходят «быдловатые» молодые люди и в открытую насмеваются над стариком. Пинают около него банки, громко смеются, выпивают. Во все эти действия Дворцовой не вмешивается совсем.

Метод пятый – найти уникальное в обыденном. Когда пенсионер выходит на улицу, то первым делом встречает знакомую и далее вместе с ней идет по ручку и напевает песню. Они улыбаются и смеются. Это действия дает зрителю понять героя. Иван Николаевич достаточно жизнерадостных человек.

Метод шестой – время. В фильме Сергея Дворцевого есть определенная фабула. Короткометражку можно разделить на три части:

Знакомство с персонажем. Здесь мы знакомимся с Иваном Николаевичем. Кто он такой и как он себя ведет, взаимодействует с предметами. В первой части фильма все довольно спокойно.

Выход Ивана Николаевича на улицу. Тут уже пенсионер взаимодействует с окружающим его миром. Тут же и назревает внутренний конфликт героя. Никто не берет авоськи, все насмеваются. Мужчина чувствует себя никому не нужным. Сюда же можно включить съемки дома, когда Иван Николаевич возвращается домой и горько плачет.

В третьей части автор возвращает зрителя в спокойствие. На улице зима и пенсионер вновь готовится плести авоськи.

Съемки до конфликта и после задают определенный темп истории зрителя. Таким образом режиссер работает на эмоции.

Задачи методов Дворцевого раскрыть человека, показать его жизнь, как она есть, без вмешательства режиссера. Использование методов задают зрителю определенное настроение на сопереживание и рефлексия. Через методы Дворцевой указывает нам на проблемы, которые его интересуют.

Важно отметить, несмотря на то, что Дворцевой ушел из документального кино – художественное кино он строит по методам документального.

2.2.2 Метод Виталия Манского

Виталий Манский – режиссер, сценарист, продюсер. Президент самого крупного документального фестиваля «АРТДОКФЕСТ». Снял более двухсот неигровых картин. Среди его фильмов можно выделить следующие работы: «Девственность», «В лучах солнца», «Родные», «Анатомия Тату».

В работе Манский уделяет большое внимание конкретно герою.

1. Стараться сделать так, чтобы герой не оказывался перед камерой. Размыть границы. Персонаж перед камерой должен вести себя естественно.
2. Если есть интервью, то снимать нужно на длиннофокусную камеру, чтобы человек не чувствовал присутствие техники.
3. Встреча – обмен историями. Чтобы расположить к себе человека нужно не просто задавать вопросы, а провести дружескую беседу.
4. Подписать договор в обязательном порядке. Снимать человека даже тогда, когда герой этого не хочет.
5. Можно провоцировать какие-то ситуации. Документальное кино прежде всего художественное произведение, оно не обязано быть документом.
6. Можно управлять и жонглировать документальными элементами, чтобы создать историю.
7. Не быть педантичным и не дожимать все до домашней заготовки. Учиться брать новые элементы во время съемок.
8. Этических границ не существует. Если режиссер застаёт смерть героя, то персонаж в кадре умирает.

Виталий Манский нацелен, прежде всего, на отношение режиссера и героя. Если человек вам доверяет, если вы можете заставить его вести себя перед камерой естественно, то такую киноленту ждет успех. Важно уметь снимать даже тогда, когда герой сам этого не хочет. С этой точки зрения Манский жесткий режиссер.

Для того, чтобы подробнее разобрать метод Виталия Манского обратимся к его фильму *«Девственность»*, где эти методы применены достаточно явно.

Кинолента строится на историях нескольких человек. В центре повествования три девушки, которые размышляют на тему продажи девственности. История каждой достаточно хорошо раскрывается, есть два

главных персонажа и один второстепенный. Аудитория наблюдает за героинями в разных локациях. Фильм дает нам оценку самого режиссера.

Первый метод, который сопровождает весь фильм – это управление и жонглирование документальными элементами. В киноленте присутствует и закадровый голос Александра Цекало, который передает мысли автора аудитории, рассказывает о главных героинях фильма, параллельно оценивая жизнь девушек и их принципы. Также Манский использует музыкальное сопровождение, а именно песню Елки «Город обмана».

Режиссер вставляет этот трек под перебивки с городом Москвой, что помогает аудитории прочувствовать настроение и усилить смысловую нагрузку видеоряда. Кадры не всегда транслируют историю, иногда они создают образность, который Виталий Манский достигает благодаря монтажу. Например, вторая героиня Карина, которую зритель изначально видит гламурную и во всем розовом, резко противопоставлена следующим кадрам, где она во всем розовом идет по деревне, а вокруг пасутся козы.

Второй метод и третий метод, которые явно видны с третьей героиней – это встреча обмен историями, а интервью только на длиннофокусный объектив. Героиня рассказывает Манскому, почему она продала свою девственность, они встречаются в машине и ведут диалог.

Важно, что режиссер сам присутствует в кадре и за счет задаваемых вопросов проявляет свою позицию. Так мы понимаем, что Манский старается быть максимально причастным к историям, которые он рассказывает. Девушка была снята на длиннофокусный объектив, за счет чего создается эффект, будто зритель подглядывает за их диалогом.

Четвертый метод и пятый метод – подписание договора и этические границы. В моменте, когда Виталий Манский приходит снимать первую героиню в стриптиз-бар она пытается сорвать съемку, не соглашается, чтобы её снимали в таком виде, однако режиссер напоминает девушке о договоре и ей приходится говорить с Виталием Манским уже на камеру. Несмотря на

нежелание героини сниматься в пространстве стрип-бара режиссер продолжает показывать зрителю, что происходит в жизни девушки.

Фильм построен на контрасте историй, вбирает в себя работу с кадрами, закадровым текстом, музыкой. Все вышеперечисленные методы в киноленте помогают наиболее четко передать зрителю позицию Виталия Манского.

2.2.3 Метод Марины Разбежкиной

Марина Разбежкина сняла более 20 документальных фильмов и 2 игровые картины. Основательница школы документального кино. Выпустила таких учеников как Валерия Гай Германика и Виктор Лопарев. Наиболее известный документальный фильм «Оптическая Ось» вышел в 2013 году.

Марина Разбежкина смеется, когда читает, что «студенты Разбежкиной фиксируют нашу реальность». Я знаю, чего стоит эта фиксация».

1. Рефлектировать и понимать чужую жизнь. Найти форму, драматургию истории, кино должно быть завершенное.
2. Запрет на использование закадрового текста и музыки. Только фиксация действительности. Документалист – это переводчик.
3. Автор должен все время оставаться наблюдателем, даже если это нарушает этику. Режиссер проживает свою и чужую жизнь. Главная функция – снимать, а не жалеть.
4. Символизация пространства. Жизнь персонажа строится на деталях, автор должен создать вокруг него символическую реальность.
5. Фильм получается в том случае, если тебе есть что сказать, иначе автор не может выйти за границы реальности в чужое окружение.
6. Интересен человек как индивидуальность. Важно понять, что находится у него внутри, изучить героя.
7. Испытывать к герою страсть. Это не обязательно эмпатия или сочувствие.

8. Писать примерный сценарий стоит только после того, как познакомился с героем и обстоятельствами. Если наблюдения совпадают со сценарием, значит, ты хорошо понял героя.
9. После того как режиссер заканчивает съемки нужно написать второй сценарий, чтобы выстроить истории более подробно и не утонить в многочасовом материале.
10. Никаких прямых интервью, только в действии.

Для анализа мы предлагаем взять одну из работ учениц Марины Разбежкиной, так как сама она давно не снимает, а данные методы вывела, основываясь на опыт своих работ после последнего фильма 2013 года «Оптическая ось». Марина Разбежкина строит свою обучающую программу по документальному кино на основе методов, указанных выше.

За основу анализа мы возьмем Дину Баринову и её короткометражку «Прощенный день». Сегодня Дина достаточно известна в сфере документального кино, также она неоднократно принимала участие в различных фестивалях документальных фильмов.

Семья Самодуровых живёт в селе Углянец Воронежской области. Шура и её братья Алёша и Петя – слепые от рождения. После смерти родителей и старшего брата Шура отказалась сдавать больных братьев в психиатрическую клинику. Последние 10 лет они живут втроем.

Марина Разбежкина относится к киноленте как к собственной рефлексии и своеобразному манифесту. К героям она относится как к страсти и старается никак не вмешиваться извне в процесс жизни героя.

Фильм от и до строится на методе наблюдения: зритель видит, как баба Шура идет домой с палочкой, оплачивает покупки в магазин. Взаимодействует с братьями: кормит их, моет. Самый эмоциональный кадр, который дает нам автор – наблюдение за тем, как баба Шура очень долго пытается зажечь газовую плитку, несколько раз обжигая пальцы спичками.

Второй метод, который использует Дина Баринаова – это запрет на использование закадрового текста и музыка. Фильм построен только на интершумах и отрывках речи бабы Шуры. В фильме звучат ложки, которыми братья бабы Шуры едят, звук спичек, мяуканье котов, разговоры персонажей, но не более.

Третий метод – табу на прямое интервью. Баба Шура ничего не рассказывает на камеру, она в принципе ничего о себе не рассказывает в кадре. Дина Баринаова только наблюдает и совсем не взаимодействует с женщиной.

Четвертый метод – герой, как индивидуальность. В фильме, кроме бабы Шуры, есть двое её братьев и проходящие персонажи (например, продавец из магазина), но все они раскрывают женщину как личность. Через общения с людьми, животными и какими-либо действиями зритель понимает героиню как человека. В одном кадре баба Шура моет своих недееспособных братьев, в другом обнимается с щенками, в третьем ставит огромную кастрюлю на плитку и варит еду.

Пятый метод – символизация пространства. Дина Баринаова обращает внимание зрителя на предметы, которые раскрывают бабу Шуру. Она любит музыку, поэтому очень долго настраивает радиоприемник. Несмотря на слепоту, баба Шура хочет выглядеть хорошо, поэтому в кадре любимые духи женщины. Все это показывает бабушку как человека доброго и в какой-то мере оптимистичного.

Шестой метод – рефлексировать чужую жизнь. Фильм построен на кольцевой композиции. В начале зрителю показывают, как братья бабы Шуры крутятся в комнате и «намыкивают» какую-то мелодию, а заканчивается короткометражка уже тем, что они все вместе стоят в комнате и напевают песню со словами «Свято чти, со смиреньем от души».

Дина Баринаова дает зрителю почувствовать всю тяжесть существования слепых людей. Нам их жалко, за них страшно, однако

построенная сюжетная линия дает нам понять, что баба Шура привыкла, давно смирилась и может справиться с этой проблемой, как бы трудно не было.

В фильме Дины Бариновой наиболее явно представлены шесть методов работы в документальном кино по версии Марины Разбежкиной. Использование этих методов очень эмоционально воздействует на зрителя. Отсутствие автора и факторов извне дает аудитории сильнее проникнуться к герою в фильме.

Выводы по второй главе:

В современной документалистике все зависит от замысла режиссера. Методы режиссеров в чем-то похожи, а в чем-то кардинально различны. За счет индивидуального подхода автор передает свою идею и замысел зрителю. Каждый подход индивидуален для конкретной истории – истории, которую рассматривает режиссер. Также конкретные методы помогают раскрытию замысла автора.

Сегодня активно пользуются методом наблюдения и фиксации реальности. Но в кадре – акцент на эмоциях и эстетизация повседневной жизни. Одна и та же история у различных авторов будет «звучать» совсем иначе.

Глава 3. Проектная часть. Разработка и создание документальной зарисовки «Чувствовать музыку»

За годы обучения на факультете журналистики автор работал над шестью документальными работами, в их число входили как собственные проекты, так и заказные съемки.

3.1 Опыт работы автора в документальном кино

«Девушка нелегкого поведения» (2017)

Началось все с документального фильма 2017 года, который был снят в рамках Летней Школы Русского Репортера. За две недели на мастерской докино практикант должен разработать идею, снять фильм и представить его на итоговом показе. Целью практики было создание документального короткого метра. Главная задача – воплотить в кинопроизведении целостный образ героя, поэтому практиканты получили установку проводить с ним как можно больше времени.

Именно эта работа во многом повлияла на дальнейшие методы работы автора с героем, поэтому представляется уместным рассказать о ней достаточно подробно.

Автор нашел героя в городе Кимры. Андрей Шаров – шиномонтажник. Это типичный житель маленького городка. На протяжении двух недель автор изучал героя. Основным методом исследования героя и ведущим методом съемки стало наблюдение. Работу можно поделить на две части. Первая неделя – работа с героем, вторая неделя – монтаж и создание истории. Предполагалось снимать на работе и в доме героя.

Первая часть: наблюдение. Было несколько локаций, которые пришлось посетить, чтобы наиболее четко обрисовать образ героя. Основная часть съемок велась в шиномонтажной мастерской, так как большую часть своего времени герой проводит на работе.

Чтобы добиться гармоничного, жизнеподобного образа героя потребовалось:

1) Снять его взаимодействие с людьми: как он общается, с кем смеется, кому улыбается, а с кем, наоборот, старается сдерживать эмоции. Окружение героя может многое о нем рассказать. В данном случае в фильме показаны рабочие отношения.

2) Наблюдать за героем и снимать его в разных локациях: чтобы ярче раскрыть характер. Мы наблюдаем за его привычками, хобби. Это раскрывает персонажа с другой стороны. Конкретно Андрей предстает в другом свете, когда аудитория видит его огромный и вычищенный до блеска мотоцикл. Зритель как будто вместе с ним едет на мотоцикле в другой город.

3) Автор хотел уйти от стандартного наблюдения за героем, для этого пришлось вводить себя в фильм через диалог. Это вылилось в неожиданные результаты.

На протяжении двух недель съемок отношения режиссера и героя существенно трансформировались: из «соавторов» – в отношения людей «противоположного пола». Поэтому от первоначальной концепции фильма о типажном мужчине-работнике мастерской пришлось отказаться. Однако режиссер для раскрытия личности персонажа прибегнул к другому методу – провокации – и через выяснение отношений попытался вывести героя на разговор о личном. Фильм получил название «Девушка нелегкого поведения» именно из-за взаимоотношений героя и автора. Через диалоги героя и автора раскрывается характер персонажа и внутренний конфликт личности.

Вторая часть: монтаж. Главной целью было грамотно простроить историю через взаимоотношения автора и героя. Для этого нужно было правильно сочетать диалоги и отдельные кадры взаимодействия героя с другими людьми.

1) Повествование выстроено в нарушение хронологии – для создания динамики.

2) В фильме сочетаются диалоги и отдельные кадры взаимодействия героя с «миром». Диалоги записаны в машине и на работе. Остальное – наблюдения в других локациях: дома, на улице, на городском празднике. Это помогает зрителю не ограничиваться плоскостью отношений «автор–герой», а посмотреть на Андрея шире, последить за его поведением в различных обстоятельствах. Так, показательно взаимодействие героя с котом (мы видим, как тепло он относится к своему питомцу).

3) В монтаже использовались длинные кадры по хронометражу. Таким образом зритель может вникнуть в историю героя глубже, чем если бы кадры были короткие, зритель как будто бы сам становится невидимым, но включенным наблюдателем.

Результат практики: за две недели съемок в незнакомом городе начинающему автору удалось найти героя, расположить к себе, раскрыть его образ, переосмыслить концепцию картины, но успешно выполнить поставленную задачу. В дальнейшем этот опыт вылился в сотрудничество с Русским репортером и съемки других документальных проектов.

На сегодняшний день фильм «Девушка нелегкого поведения» берут на смотры для отражения работы мастерской документального кино. Фильм показывали в Москве, Санкт-Петербурге и Твери.

«Шавари»(2017)

Вторая работа, в которой автор участвовал в роли интервьюера и оператора был портретный фильм про мужчину из Армении. Эта заказная съемка, важный опыт был получен в работе с заказчиком, отработаны навыки коммуникации.

«Сто лет революции» (2017)

Третья работа совместно с журналом «Русский Репортер» и мастерской DOC – создание исторического альманаха в декабре 2017, трейлер этого проекта можно увидеть на сайте Les.media.

«Первый раз» (2018)

Четвертая работа выполнялась совместно с учениками Марины Разбежкиной. Суть проекта – снять людей, которые первый раз ходили на выборы, понять их политическую позицию. Это был опыт работы в большой команде, за месяц до начала съемок общались с режиссером и его помощником, обсуждались детали съемки и технические вопросы. Сегодня материал находится в постпродакшн.

«Дети Индиго» (2018)

Пятая работа снята в рамках воркшопа с Рамоной Гастл (студентка из Германии). Это история об инклюзивном театре его особенностях и людях. Фильм был показан на студенческом фестивале документального кино «Переправа», получена обратная связь от Виталия Манского.

Шестой проект сейчас находится на стадии монтажа. На протяжении двух учебных семестров автор снимала народный оркестр Томской филармонии. Пыталась понять проблемы народного оркестра в современных реалиях и отношения внутри коллектива. Проект планируется заявить в этом году на студенческий фестиваль «Переправа».

3.2 Планирование и съемка проекта «Чувствовать музыку»

За основу своей практической части автор взяла пятый проект. Во-первых, потому что он один из последних, и мы с большей тщательностью подходили к его реализации, а во-вторых, потому что этот проект создавался и исправлялся благодаря комментариям студентки из Германии и российского документалиста Виталия Манского.

Чтобы реализовать проект, автор анализировала документальные фильмы, выстраивание в них сюжетной линии, конфликта. Много было

уделено изучению технической базы, а также из-за нехватки теоретических знаний мы прибегли к анализу методов самых известных российских документалистов. Все это было сделано автором для того, чтобы понять, как снимать нужно, чего делать не стоит и что можно взять у документальных режиссеров для создания собственного уникального продукта.

Также важно отметить, что жанр работы автором определен, как зарисовка, потому что

1. Образность преобладает над информационностью
2. Похоже на очерк, однако не имеет конкретные описания
3. Единство взаимосвязанных кадров
4. Нет точности событийного повода
5. Высока художественность операторской работы
6. Отсутствует закадровый текст автора. Текст героя взаимодействует с кадрами
7. Многодневная работа с темой, тщательно отобраны объекты съемки и события
8. Шумовое оформление и живая музыка
9. Можно определить, как портретную зарисовку, так как через главное дело жизни героя раскрываем его характер.

Для того, чтобы написать примерный сценарий, автор взял интервью у режиссера театра «Индиго» Александра Постникова. Изначально задачей было выяснить, какие особенности работы с актером в инклюзивной труппе. Расшифровав текст, было намечено то, какие картинки автор хотел бы увидеть в фильме. Сюжет построен линейно. Начинается репетициями и заканчивается выступлением. Задачей было показать то, как внутри коллектива все общаются, ставят постановки.

С точки зрения операторской работы, автор работал с «живой» камерой, штатив не применялся. Использованы разные точки съемки, а также длиннофокусный объектив для того, чтобы создать комфортные условия для актеров.

Монтаж создает кольцевую композицию, кадры расставлены с репетиций на сцене и заканчивается история выступлением на этом же месте. Также для усиления эффекта драматургии автор применяет музыкальное сопровождение, в зарисовке также присутствует интершум для создания эффекта присутствия.

В работе над зарисовкой автор прибегнул к методам различных документалистов.

1.Символизация пространства

Автор обращает внимание на детали, но не бытового характера, а описательного. В зарисовке сделан акцент на то, как режиссер театра стучит рукой по сцене, чтобы актеры почувствовали ритм музыки и внутренний счет.

2. Табу на прямое интервью.

В зарисовке нельзя увидеть прямого интервью с Александром Постниковым, только его закадровый голос. Задачей автора было создать именно образ театра и не делать акцент на конкретных личностях. Здесь Александр Федорович действует как объединяющее лицо.

3. Не вмешиваться в историю.

Автор никак не вмешивается в историю, он наблюдает и фиксирует. Очень важно было показать общение между глухонемыми людьми.

4.Возможность жонглировать документальными элементами.

Здесь мы работали над соединением интершума и музыкального сопровождения. Для усиления эмоционального эффекта была выбрана музыкальная композиция, которая сопровождала всю зарисовку, а для подтверждения слов рассказчика или демонстрации важных, на взгляд автора, элементов использовался интершум.

5. Близость к герою.

На создание данного продукта ушло примерно полгода, что было принципиально важно. За счет того, что все актеры привыкли к автору, мы смогли снять их естественное общение, а также выучить некоторые фразы и

отдельные слова на языке жестов, чтобы понимать героев. На наш взгляд, это помогло выстроить историю в большей документальной точности.

6. Необычное в обыденном.

Постановка, которую снимал автор, называется «В эту ночь» имеет жанр черного театра. Актеры очень много работали со светом и ультрафиолетовой краской. Работа с этими элементами очень необычна для томского театра, поэтому мы старались снимать кадры, используя разные точки съемки, чтобы создать эффект чего-то волшебного.

7. Понять, как течет время.

В театре мы имели только две площадки для съемок, репетировала труппа чаще всего одно и то же, поэтому для того, чтобы понять, как собрать историю, чтобы зритель не заскучал, нам было важно создать определенный темпоритм, поэтому фильм имеет кольцевую композицию. Начинается и заканчивается на сцене, а между этими элементами зритель видит обычную репетицию, без света и краски. В этих же кадрах мы наблюдаем больше за труппой не как за актерами, а как за обычными людьми.

3.3 Сценарий / монтажно-диалоговый лист зарисовки

«Чувствовать музыку», хронометраж 5:07

Содержание сцены, кадров. Описание	Монологи, разговоры, песни, субтитры Музыка.
1	2
<p>Часть 1: сцена. Актеры на сцене репетируют спектакль «В эту ночь». Все начинается с взаимодействия актеров и</p>	<p>Интершум</p> <p>ПОСТНИКОВ: Договори сейчас с ним и потом помнишь... Был у тебя номер на столе.</p> <p>Интершум</p>

режиссёра. Упор на съёмки актеров на сцене.	ПОСТНИКОВ: Ну вот не надо, потом отвинтим,отрежем нахер.
	ЗКТ МУЗЫКА ПОСТНИКОВ: Они не слышат музыку, они могут её только почувствовать
	ЗКТ МУЗЫКА ПОСТНИКОВ: И поэтому мы стараемся объяснить. Во-первых, ритм.
	ЗКТ МУЗЫКА ПОСТНИКОВ: Это стучишь ему по плечу
	ИНТЕРШУМ ЗКТ МУЗЫКА ПОСТНИКОВ: И двигайся. И вот он должен пройти ногами.
	ИНТЕРШУМ ЗКТ МУЗЫКА ПОСТНИКОВ: Например: раз, два, раз, два. Поэтому Иногда колонки...

	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Мы разворачиваем во внутрь сцены и увеличиваем басы</p>
<p>Часть 2: зал для репетиций. Упор на взаимодействие между актерами. Показать, как они общаются между собой. Сделать упор как на неформальное общение, так и на профессиональное (как актеры общаются во время репетиций и в перерывах)</p>	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Они не смогут, например, играть на бетонном</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Они не почувствуют музыку.</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: в жестовом языке словарный запас приблизительно 1500 тысячи слов. Поэтому</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: приходится иногда додумывать, придумывать какие-то новые жесты, которые поясняют для глухих людей, что имеется в виду</p>

	<p>ИНТЕРШУМ</p> <p>НАТАЛЬЯ: Птица...а потом. Пуф..</p> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Попалась одна книга.</p> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Потом вторая, третья. Каким-то образом приходят эти книги, начинаешь читать и понимаешь, что</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: мире оказывается не было такого театра – инклюзивного, где собраны</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: профессиональные актеры слабослышащие</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: где актеры слышащие и говорящие</p>
	<p>ЗКТ</p>

	<p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: тоже должны владеть жестовым языком, такого театра не было тогда</p>
	<p>ИНТЕРШУМ</p> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: И вот театру уже 11 лет. Это достаточно уже большой срок.</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Очень много уже за спиной пройдено и фестивалей и международных фестивалей. Во-первых...</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: жестовый язык был запрещен до определенного времени. Это буквально года два назад ввели</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: как один из языков РФ</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ:</p>

	<p>то есть они разговаривали по буквам. А жест – он совсем другой.</p>
<p>Часть 3: сцена</p> <p>Из репетиции кадры плавно переходят на сам спектакль.</p> <p>Задача показать театр единым механизмом, показать уникальность постановок.</p>	<p>ИНТЕРШУМ</p> <p>МУЗЫКА (текст)</p> <p>Ты, тянешь руки в небеса. Ты вдруг услышишь голоса</p> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ:</p> <p>много шарятся по Интернету. Смотрят видео различных театров</p> <hr/> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ:</p> <p>Пантомиму. Видеофильмы смотрят.</p> <hr/> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ:</p> <p>я опоздал буду завтра может быть. Вот такая СМСка из как-то резанных слов</p> <p>ИНТЕРШУМ</p> <p>ПОСТНИКОВ:</p> <p>Да, ребята.</p> <hr/> <p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ:</p> <p>Наташу они считают мамой, меня папой. Но я все равно стараюсь немножко держать дистанцию</p>

	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: для того, чтобы это было профессионально. Это не кружок по интересам. Сейчас в Москве таких 4 театра, и в Томске. Я имею в виду профессиональных.</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Те, кто закончил профессионально. Люди обученные.</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Все равно. Развитие такого театра, конечно, должно...</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: Очень сильно помогать государство должно. Зарплаты, конечно мизерные, это и понятно. Конечно...</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p> <p>ПОСТНИКОВ: То, что у них ещё и пенсия идет, это им, конечно помогает. И поэтому у нас здесь есть какие-то ставки, которые мы половиним.</p>
	<p>ЗКТ</p> <p>МУЗЫКА</p>

ПОСТНИКОВ:

Они официально устроены на работу. В Москве только один театр – мимики и жеста, где они официально получают зарплату. В остальных театрах нету этого. Мне совершенно плевать на школы, где занимаются такими людьми.

ЗКТ

МУЗЫКА

ПОСТНИКОВ:

Я не занимаюсь адаптацией людей, а занимаюсь творчеством.

ИНТРЕШУМ

3.4 Анализ проектной работы

Анализируя проектную работу, хочется отметить, что первоначальная задумка снять портретное документальное кино не осуществилась. Александр Постников довольно известный режиссер в Томске, он выигрывал фестиваль «золотая маска», написал программу для инклюзивного театрального образования. Изначально мы хотели рассказать о режиссере театра, однако в процессе съемок не было достигнуто полного понимания. В силу неопытности автора не была установлена полноценная обратная связь. Автор подвергся давлению со стороны режиссера театра «Индиго». Александр Постников возлагал на автора съемки фотографий и афиш для личного портфолио театра, что периодически мешало работе, так как видеосъемку нужно было останавливать. Мы упускали важные моменты на сцене.

В процессе работы мы столкнулись с закрытостью самих актеров, что побудило нас выучить фразы на жестовом языке. Это помогло установить более дружеский контакт. Общение с актерами давалось легче, чем контакт с

самим режиссером. Автор и труппа театра всегда здоровались друг с другом, также актеры иногда пытались объяснить значения каких-либо элементов жестового языка. Поэтому, мы решили взять за основу рассказ о театре в жанре зарисовки. На наш взгляд не хватило кадров для полного понимания того, как работает театр, потому что не успели попасть на первые дни репетиции постановки, где актерам простукивали ритм.

Сложность также выражалась в том, что в театре всего две локации для съемок, поэтому нам важно было на монтаже создать такой темпоритм, чтобы это было интересно смотреть.

Важно отметить, что использование методов известных российских документальных режиссеров помогли нам сделать уникальный и даже в какой-то степени социальный продукт, поэтому мы считаем проектную работу успешно выполненной.

Вывод по главе:

Из проведенного исследования можно сделать вывод, что методы режиссеров документалистов действительно помогают создать уникальный продукт. Благодаря обдуманному использованию «подсказок» режиссеров, можно понять, как сделать работу интереснее для зрителя и раскрыть образ ярче. Не обязательно действовать по конкретному плану, а можно просто взять за основу несколько тезисов, которые, на ваш взгляд помогут донести до зрителя основную идею фильма, передать с экрана эмоции. Но если тема/идея фильма не раскрываются, то только из-за плохо продуманной структуры повествования, отсутствия взаимодействия между словом и картинкой, невнимания к деталям и плохой работы с героями.

Заключение

Цели и задачи, поставленные в исследовании, достигнуты. Можно сделать следующие выводы:

1. Изучили жанровое своеобразие документального фильма. 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 отстоял свое право называться искусством. А «искусство не просто отображает мир с мертвенной автоматичностью зеркала - превращая образы мира в знаки, оно насыщает мир значениями.

2. Проанализировали документальный образ. Документальный образ – обязательная составляющая документального фильма. У киноведов и кинокритиков различные убеждения на природу документального образа, все же, сущность данного понятия можно сформулировать таким образом: документальный образ – это видение героя автором документального фильма и отражение этого видения зрителем в своем сознании.

3. Рассмотрели процесс создания фильма: монтаж, съемку. 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. 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

4. Изучили методы известных российских документалистов и пришли к выводу, что каждый подход помогает автору реализовать собственную идею: будет это или высказывание своего мнения, или фиксация реальности.

5. Применили на практике методы российских документалистов. Для того, чтобы создать свой уникальный продукт, который интересен зрителю не обязательно соблюдать свой список конкретных правил, достаточно взять что-то от каждого метода, чтобы реализовать свою идею и транслировать её зрителю.

Список используемой литературы:

1. Абдуллаева З.К. Постдок. Игровое/неигровое / З.К. Абдуллаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 480 с.
2. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск, 2012. – 240с.
3. Беспаяева М.И. Образ в документальном кино / М.И. Беспаяева // Электронный научный журнал «APRIORI». – 2015. №2. – С. 6-12.
4. Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов / В.В. Бычкова. – М.: Юрайт, 2012. – С. 265.
5. Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках: Учеб. пособие / А.С. Вартанов. – М.: Высшая школа, 2013. – 320 с.
6. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.А. Голядкин. – М.: Аспект-Пресс, 2014. – 141 с.
7. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана / Н.Л. Горюнова. – М.: Юрайт, 2012. – С. 41.
8. Документальный фильм. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.studio-videoton.ru/document_films.html (дата обращения: 12.09.2017)
9. Ермишева М.Н. Роль шумов в современном документальном фильме / М.Н. Ермишева // Вестник №1. – 2013. №3. – С. 182-187.
10. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения / М.Н. Ким. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://evartist.narod.ru/text/71.htm> (дата обращения: 12.09.2017)

11. Ковалева А.В. Методы и приемы создания документального фильма / А.В. Ковалева // Магистерская диссертация. – СПб., 2015 – 130с.
12. Луньков Д. О документалистике / Д. Луньков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommentarii.ru/comment/4621/530> (дата обращения: 12.09.2017)
13. Луньков Д. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия / Д. Луньков, Л. Джулай // Искусство кино. – 2006. №3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://v-montaj.narod.ru/Biblio/Lunkov.zip>(дата обращения: 12.09.2017)
14. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография / С.А. Муратов. – М.: ВК, 2012. – 363 с.
15. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / С.А. Муратов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2014. – 187 с.
16. Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. – Иваново, 2013. С. 115
17. Петровская В.А. Художественные приемы в документалистике / В.А. Петровская // Магистерская диссертация. – СПб., 2016. – 96с.
18. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико. – М.: ВГИК, 2014. – 454 с.
19. Познин В.Ф. Основы монтажа изображения: Учеб. пособие / В.Ф. Познин. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2012. – 58 с.
20. Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», СПб, «Художественные приемы в современной документалистике»

21. Журнал «Искусство кино» ½ 2019

22. Сайт <https://www.kinopoisk.ru>

23. «Синема верите» / Россия, 2014»

Обработан файл:
Diplom_Darsalia_Karina_2453.doc.

Год публикации: 2019.

Оценка оригинальности документа - 94.16%

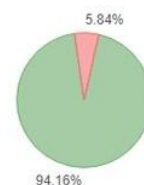
Процент условно корректных заимствований - 0.0%

Процент некорректных заимствований - 5.84%

[Просмотр заимствований в документе](#)

Время выполнения: 18 с.

Документы из базы



Источники заимствования

В списке литературы

Источники
Заимствования

1. [Образ в документальном кино](#)

Авторы: Беспяева Мадина Ихсановна.
Год публикации: 2015. Тип публикации: статья научного журнала.
<http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-v-dokumentalnom-kinu>
[Показать заимствования \(18\)](#)



4.19%

2. [Документальное кино](#)

Год публикации: 2016. Тип публикации: статья википедии.
<https://ru.wikipedia.org/wiki?curid=77954>



1.21%