

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт "Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций"

На правах рукописи

ФИЛИПЧЕНКО Наталия Артуровна

Метод наблюдения в современной документалистике

Профиль магистратуры – "Документальный фильм: творчество и технологии"

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент М.А.Бережная

Вх. № _____ от _____
Секретарь _____

Санкт-Петербург
2016

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Метод наблюдения в контексте истории документалистики	8
1.1. Метод наблюдения как основа документальности.....	8
1.2. Экспериментальные направления в документалистике: от 30-х к "cinéma vérité" и "direct cinema"	22
1.3. Метод наблюдения в контексте советского документального кино 60-70-х гг: расцвет телефильма	37
1.4. Фильм-наблюдение как феномен документалистики постсоветского периода	46
Глава 2. Наблюдение как метод: основные техники и приемы, скрытые и явные возможности	58
2.1. Виды наблюдения в документалистике.....	58
2.2. "Метод наблюдения" – "фильм-наблюдение": трансформация понятий.	64
2.3. Создание фильма-наблюдения: основные техники и приемы	73
Глава 3. Фильмы-наблюдения 2000-х: традиции и современные тенденции	86
3.1. Традиции современных московской и петербургской документальных школ	86
3.2. Современная зарубежная документалистика и кинонаблюдение.....	105
3.3. Применение метода наблюдения для создания гибридных жанров.....	112
Заключение.....	123
Список литературы	127
Фильмография.....	136
Приложение 1	142
Приложение 2	152

Введение

Наблюдение – важный инструмент изучения действительности. Оно обладает широкими возможностями не только фиксации явлений, но и раскрытия их в процессе деятельности, в развитии. В документалистике, основной задачей которой является отражение реальности (или же ее воссоздание, моделирование на экране) метод наблюдения определяет способы съемки, приемы, инструменты.

В то же время наблюдение способствовало развитию художественности в неигровом кинематографе: явления жизни, запечатленные камерой, представляют ценный материал для формирования авторской мысли, эстетического вкуса и образности в данном типе фильмов.

Актуальность исследования обусловлена распространенной практикой использования метода наблюдения в современной документалистике. Упрощение технической стороны производства фильмов-наблюдений увеличивает интерес к созданию таких фильмов, а практика становится основой для новых теоретических концепций, связанных с методом. Возникла необходимость систематизации теоретических представлений о методе наблюдения, подвергавшихся трансформации на протяжении истории документального кинематографа, а также необходимость описания и оценки вариантов его применения.

Новизна исследования в системном подходе при анализе процесса взаимодействия практики и теории применения метода наблюдения в документалистике, а также в сопоставительном анализе вариативных практик наблюдения в современных и уже ставших классикой кинематографа документальных фильмах.

Цель магистерской диссертации – определить специфику и вариативность применения метода наблюдения в документальном кино.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

- проследить использование метода наблюдения в различные временные периоды развития кинематографа;
- охарактеризовать основные варианты использования метода и присущие ему приемы, применяемые при съемке ;
- классифицировать современные неигровые ленты, созданные на основе метода наблюдения, выявить основные тенденции в использовании метода наблюдения.

Объект исследования – отечественные и зарубежные документальные фильмы.

Предмет исследования – специфика метода наблюдения и вариативность его использования в документальном кино.

Степень исследованности и разработанности научной темы. Основная часть изученной автором литературы представляет собой либо комплексный подход к истории кинематографа в целом, либо к истории документального кино в частности. Некоторыми исследователями (среди них, к примеру, Г.С.Прожико и В.Ф.Познин) затрагиваются определенные аспекты неигрового кинематографа: художественно-выразительные средства, подача факта, реализация мифа, моделирование реальности и т.д. Однако ни один исследователь полностью не описал и не систематизировал метод наблюдения в контексте истории кинематографа. На эту тему существуют отдельные статьи, посвященные сравнению течений (С.Сычев "Документальная ложь"), подходов документалистов (В.Листов: "XX век в творчестве Вертова и Флаэрти"), отдельных фильмов (Л. Кагановская "Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб") или работе определенного режиссера (С.В. Дробашенко "Кинорежиссер Йорис Ивенс"). Однако изучаемый нами метод, несомненно, достоин большего внимания со стороны исследователей: необходим комплексный подход, основанный на

историческом анализе, сопоставлении широкого спектра произведений, созданных с использованием данного метода и т.д.

Рабочая гипотеза исследования. Мы предположили, что активное использование метода наблюдения в современной документалистике и его адаптация к сегодняшнему высокому уровню развития техники и способам производства документального кино способствуют существенной трансформации эстетики фильмов, созданных таким методом.

Научно-теоретическую базу магистерской работы составили труды теоретиков кино А.Базена, Л.Н.Джулай, З.Кракауэра, С.В.Дробашенко, Ю.Я.Мартыненко, С.А.Муратова, Г.С.Прожико, В.Ф.Познина, С.И.Юткевича, а также выдающихся кинематографистов Дз.Вертова, М.Ромма, А.Тарковского, Р.Флаэрти, Э.Шуб. и др.

В качестве эмпирического материала использованы отечественные и зарубежные картины, снятые методом наблюдения с 1990-х и по настоящее время. Автором работы было проанализировано более 30-ти таких картин.

Методология исследования предполагает комплексный подход, который объединяет теоретические и эмпирические **методы**: историко-хронологический метод; метод эмпирического, сопоставительного, системного, типологического анализа и анализ контента.

Теоретическая значимость исследования состоит в систематизации основных техник и приемов съемки при создании документального произведения методом наблюдения, выявление основных тенденций в применении данного метода, его основных особенностей, что может использоваться в научных трудах и методических указаниях по теме создания документального фильма.

Практическая значимость работы определяется описанием вариантов использования наблюдения в документальном кино и арсенала

соответствующих приемов съемки, необходимых для профессиональной подготовки обучающихся в сфере аудиовизуальной журналистики.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, фильмографии, библиографии и приложений. В первой главе описываются достижения наблюдательного кино в истории документального кинематографа (идеологические, технологические, эстетические аспекты). Во второй главе описаны теоретические аспекты метода кинонаблюдения: его классификации, особенности, а также методы и приемы, используемые при создании наблюдательного фильма. В третьей главе раскрываются основные тенденции и особенности современных наблюдательных фильмов. В Приложении 1 предложено интервью автора работы с режиссером-оператором Сергеем Цихановичем, в Приложении 2 автором предложен синопсис фильма-эссе о различиях использования метода наблюдения в социальных и научно-популярных фильмах.

Положения, выносимые на защиту:

- Метод наблюдения определяет не только специфику и разнообразие видов съемки, лежит в основе экспериментальных и иных жанров, но также формирует концепции, течения в кинематографе.
- Документальность ленты не зависит от степени вмешательства режиссера в процесс фиксации "жизни врасплох".
- Современная тенденция использования метода наблюдения в экранной и теледокументалистике, телевизионной журналистике: создание гибридных жанров с использованием данного метода.

Апробация результатов исследования. Положения, выносимые на защиту, были представлены на нескольких всероссийских и международных научных семинарах и конференциях, по итогам которых опубликованы следующие материалы:

1. Жанрообразующий фактор в современном документальном фильме-наблюдении// Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи. Санкт-Петербург, 2015 (ТЕЗИСЫ) Автор лучшего доклада в секции.
2. Документальный фильм-наблюдение: история и современность// Современная медиасреда: творчество и коммуникативные практики. Санкт-Петербург, 2015 (СТАТЬЯ). Финалист конкурса научных работ ВЖШМК 2016.
3. Наблюдение в документальном фильме: реальность и реалити-шоу // Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи. Санкт-Петербург, 2016. (ТЕЗИСЫ).

Глава 1. Метод наблюдения в контексте истории документалистики

1.1. Метод наблюдения как основа документальности

К концу 19 века фотография устоялась как вид искусства¹ и уже обладала широкими возможностями различного жанрового воплощения.² Именно в это время в нашу жизнь ворвался кинематограф – её движущийся последователь: "...Кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении".³

За более чем столетнюю историю кинематограф обрел множество форм и методов съемки. Первый и основополагающий метод, который пришел в историю кино из психологии – метод наблюдения. Теоретики и практики кино (в т.ч. З. Кракауэр, С. Муратов, Л. Джулай, А. Базен, А. Тарковский, М. Ромм) полагают, что постановочному принципу в кинематографе предшествовало простое запечатление реальности. Так, например, режиссер М.Ромм пишет: "Первые кадры кинематографа были документальными. В них сразу же обнаружились многие могучие свойства нашего искусства, и прежде всего – необыкновенная сила в передаче явлений жизни".⁴

Первые киноленты носили документальный характер, а кинематографисты-первопроходцы снимали методом наблюдения. Таким образом, свойства кинематографа и определили дальнейшее его развитие как искусства отображения реальности.

Впервые метод кинонаблюдения был применён братьями Люмьер. Большинство их первых работ были хроникального содержания с использованием данного метода: "Выход рабочих с фабрики" (1892, 0.48 сек), "Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота" (1895, 0.49 сек), "Площадь Кордельер

¹Бродский И. Ритм в фотографии. Дермес О. Цифровое текстурирование и живопись. Савчук В.В. Философия фотографии.

² Лапин А.И. Фотография как... Дыко П. Беседы о фотомастерстве. Lewinsky J. Magnus M. The book of Portrait Photography.

³ Базен А. Что такое кино? М.: 1972. С. 45.

⁴ Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. М.: 1975. С. 28.

в Лионе" (1895, 0.45 сек), "Морское купание"(1895, 0.44 сек), а также "Драгуны переплывают Сону" (1896, 1 мин), где впервые был использован прием "обратного движения": после окончания показа лента начинала двигаться в обратном направлении, за счет чего и создавался необходимый эффект.

По поводу фильма братьев Люмьер "Завтрак младенца" (1895, 0.41 сек) существуют дискуссии между теоретиками кино, некоторые из них (напр. В. Познин, З. Кракауэр, С. Ильченко) склонны относить эту картину к постановочным сюжетам, также как картину "Политый поливальщик". Однако мы предполагаем, что в "Политом поливальщике" использован скорее метод провокации при наблюдательной камере. Применительно к документалистике суть данного метода сводится к следующему: "...человека ставят в искусственно созданную ситуацию, чтобы стимулировать его переживания или поступки. Нельзя не согласиться с мнением тех, кто считает неудачным термин "провокация"; С. Дробашенко предлагает другой – "форсирование жизненной вероятности". Этот термин гораздо более точно выражает суть метода, так как предполагает определенное этическое ограничение действий экранного публициста".⁵

Чаще всего темами люмьеровских картин становились бытовые сюжеты, выбирались людные места, чтобы можно было полностью показать возможности киносъемки. По мнению З.Кракауэра, с которым мы склонны согласиться – это были ожившие фотографии эпохи реализма. В данных кинолентах просматривается природа наблюдения: выбраны спонтанные ситуации, сюжеты, не самые интересные с современной точки зрения, но полные жизни "как она есть". На пути к фильму-наблюдению это очень важный шаг в осознании общественностью и режиссерами значимости запечатления спонтанных человеческих действий.

⁵ Телевизионная журналистика под ред Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А.Я. Юровского. М.: 2003. С. 103.

Первые кинематографические эксперименты не раз подвергались и подвергаются тщательному анализу. Так, в фильме "Выход рабочих с фабрики" (1995, Германия, реж. Харун Фароки) рассматриваются различные ленты братьев Люмьер и, прежде всего, одноименная люмьеровская картина. На закадровом тексте и в текстовых вставках автор анализирует направление движения толпы рабочих, отмечается, что мужчины и женщины движутся в противоположные стороны в разных потоках (хотя это не совсем так). Таким образом, первые кинематографические работы стали не просто отражением эпохи, а поводом для анализа запечатленной реальности, которая, возможно, в некотором смысле была гораздо более документальной, чем бумажные свидетельства.

Насколько эти исследования представляют ценность для каких-либо наук неизвестно, но то, что картины Люмьеров, а, следовательно, и объекты, в них изображенные, подвергаются постоянному анализу, – несомненно. Так, З.Кракауэр нашел свою "тему" в произведениях Люмьеров: "Кадры, снятые на вокзале (тема, впоследствии много раз использованная другими), в которых подчеркнута суматоха, царящая на перроне во время прибытия и отправления поезда, удачно передают ощущение случайности, ненарочитости происходящего; а фрагментарность и незавершенность нашли выражение в клубях дыма, медленно уплывающих вверх за рамку кадра. Знаменательно, что мотив дыма повторяется в нескольких фильмах Люмьеров".⁶

В первых кинематографических картинах было беспристрастное наблюдение – принцип невмешательства. "Природа, застигнутая врасплох", назвал это явление Анри де Парвиль. Однако это наблюдение было кратковременное, сами картины, как представлено ранее, не превышали и 3х минут. В работах не было цели авторов донести какую-то собственную

⁶ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: 1974. С. 35.

мысль, целью явилось отображение того или иного сюжета. Жанровое оформление только предстояло кинематографу, однако сами методы съемки уже активно использовались кинематографистами.

Позже принцип невмешательства и "природы врасплох" стал восприниматься несколько иначе: оформлялась жанровая структура кинематографа, изменялись цели автора при создании фильма. Со временем определились и широкие возможности неигрового кино. Документальное кино перестало быть просто экспериментом. Киноленты активно использовались для поддержания нужной идеологической направленности в обществе. Такие картины изначально были хроникальными, снимались репортажной или наблюдательной камерой, т. е. имели в основе рассматриваемый нами метод. Особое значение идеологическому направлению в кинематографе придавал в годы революции В.И. Ленин: "производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники".⁷

Как отклик на призыв вождя стали появляться хроникальные картины, главная тема которых – народ, революция и сам Владимир Ильич. Стали выходить экранные хроникальные журналы: "Кинонеделя" (1918), "Хроника" (1918), "Живой журнал" (1919). Этот период советского кинематографа (от Октябрьской социалистической революции и до середины 1920х) историки по праву называют экранной Киноленинианой.⁸

Зарубежная "наблюдательная" документалистика тем временем продвинулась гораздо дальше хроникального запечатления и стала осваивать новые – художественные – возможности метода наблюдения. Произошло расширение жанровой структуры, кроме хроникальных заметок и зарисовок появились портретный очерк, эссе.

⁷ Ленин В.И. Полное собрание сочинений. Т. 54. М.: 1975. С. 446.

⁸ Мартыненко Ю.А. Документальное киноискусство. М.: 1979. С. 8-10.

Первым фильмом-наблюдением в мировой истории кинематографа становится "Нанук с Севера" (1922, Франция, США, 79 мин, реж. Роберт Дж.Флаэрти). Фильм создан в жанре портрета, поскольку рассказывает о жизни конкретного человека – эскимоса Нанука. И это, как уже было нами замечено ранее, значительно расширяет возможности наблюдательного кино: мы можем увидеть героя в его развитии, его поступки, мысли, чувства в ходе событий фильма. Появление данной киноленты показывает тенденцию в развитии метода наблюдения. От маленьких люмьеровских сюжетов, через хроникальные запечатления – к полноценно оформленному жанру.

"Нанук с Севера" – картина с законченным сюжетом, собственной драматургией, в основе которой лежит метод наблюдения. Это произведение стало открытием документального кинематографа. С точки зрения истории и этнографии картина ценна тем, что показала жизнь эскимосов. С точки зрения кинематографа ценна документальность, примененный метод длительного наблюдения (55 дней съемок), а не созерцание (в отличие от созерцания наблюдение имеет конечную цель). В данном случае цель – отразить борьбу Нанука с трудностями жизни в суровом северном краю.

Однако нужно понимать, что кинонаблюдение только формировалось как метод и во многом фильм "Нанук с Севера" продолжал оставаться постановочной картиной с запланированным сценарием.

Возможно, мы бы увидели иную первую картину-наблюдение и гораздо раньше "Нанука...", если бы не досадная случайность: "Во время зимовки на Баффиновой земле в 1913–1914 годах мною были сняты фильмы о местной природе и жизни аборигенов, а также о последующей экспедиции на острова Белчер. Пленка общим метражом около 30 тысяч футов была по

окончании исследований успешно доставлена в Торонто, где в процессе монтажа я, к несчастью, утратил весь материал во время пожара".⁹

Р.Флаэрти пишет о съемках "Нанука...", что не испытывал трудностей во взаимоотношениях с героями картины – наоборот, они вместе старались обсудить будущий сюжет, потому с современной точки зрения фильм не был "запечатленной реальностью", "жизнью врасплох". Были в картине и случайные эпизоды – например, как эскимосов очаровал граммофон. Остальные же сюжеты складывались из долгих разговоров Р.Флаэрти с Нануком и другими жителями. Желających сняться было достаточно: в то время кинематограф был большой загадкой. Сложность же создания фильма состояла, по мнению Р.Флаэрти, в тех бытовых условиях, в которых они находились. Особенно, это касалось отсутствия воды и еды.

Немногим позже советский кинематограф также стал активно развиваться в направлении **наблюдательного кино**.¹⁰ Однако в несколько другом ракурсе, жанровом своеобразии. В середине 20-х гг. тема кинонаблюдения захватила режиссера Давида Кауфмана, известного под псевдонимом "Дзига Вертов". Жанровой основой для Дз.Вертова были скорее зарисовки, а не портреты. Также, в отличие от Р.Флаэрти, Д.Кауфман старался не режиссировать свои фильмы, а стремился находить неожиданные сюжеты в уже отснятом материале. Это же он пропагандировал в своем манифесте развития кинематографа: "...настоящая киноческая хроника – стремительный обзор расшифровываемых кино-аппаратом ЗРИТЕЛЬНЫХ событий, куски **ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЙ** энергии (отличаю от театральной),

⁹ Флаэрти Р. Как я снимал "Нанук с Севера"// "Сеанс", №32/ 2007.

¹⁰ Термин, употр. режиссерами А.Бабенко URL:

http://resursy.rossiabezsirot.ru/article/podtverwdenie_lubvi (дата обращения от 13.03.2015),

Д.Дэйтоном, В.Фарисом URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2006/12/08/kino-na-buduschej-nedele> (дата обращения от 13.03.2015), М.Синевым URL:

<http://kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article8> (дата обращения от 13.03.2015), Б.Хлебниковым

URL: <http://mr7.ru/articles/59999/> (дата обращения от 13.03.2015), журналистом

В.Матизеном URL: <http://www.newizv.ru/culture/2008-12-15/103226-dokumentalnye-lavry.html> (дата обращения от 13.03.2015) и др.

сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа. Такая структура кино-вещи позволяет развить любую тему: будь то комическая, трагическая, трюковая или другая. Все дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, все дело в интервалах.

Необыкновенная гибкость монтажного построения позволяет ввести в кино-этиюд любые политические, экономические и прочие мотивы. А потому С СЕГОДНЯ в кино не нужны ни психологические, ни детективные драмы, С СЕГОДНЯ не нужны театральные постановки снятые на киноленту, С СЕГОДНЯ не инсценируется ни Достоевский, ни Нат Пинкертон. Все включается в новое понимание кинохроники."¹¹

Первые работы Дз.Вертова в кинематографе датируются 1918 годом (выпуски уже упомянутого нами ранее еженедельного хроникального киножурнала "Кинонеделя"), затем следует собственная короткометражная картина (также хроникальная) – "Годовщина революции" (1919). Эти работы отражают годы "Кинологии" в Советской России.

Однако и сам Дз.Вертов, и его современники, **первым произведением, основанным на будущей теоретической мысли киноправды, называют "Киноглаз" (1924):** "Первая в мире попытка создать киновещь без участия актеров, художников, режиссеров, не пользуясь ателье, декорациями, костюмами. Все действующие лица продолжают делать в жизни то, что они де лают обычно. Настоящая картина представляет собой атаку киноаппаратами нашей действительности и подготавливает на фоне классовых и бытовых противоречий тему всесоздающего труда. Вскрывая происхождение вещей и хлеба, киноаппарат дает возможность каждому трудящемуся наглядно убедиться, что все вещи делает он сам, трудящийся, а следовательно, они ему и принадлежат"¹²

¹¹ Вертов Дз. Киноки. Переворот. М.: 1922. С. 135.

¹² Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: 1986. С. 98.

Для истории наблюдательного кино картины и теоретическая мысль Дз.Вертова стала настоящим прорывом, открытием. В своем учении Дз.Вертов пропагандировал истинные ценности наблюдательного кино: объективность, широкие возможности отражения действительности, глубину природных идей (т.е. жизнь как она есть – лучший образец и помощник для документалиста); с практической же точки зрения Дз.Вертов в этот период времени (1920е гг.) открыл новые средства создания наблюдательного кино: короткие монтажные планы, которые, с одной стороны, плохо воспринимались неподготовленным зрителем, с другой – воздействовали на подсознание, создавали у аудитории ряд ассоциаций. То есть в самом начале пути документального кино Дз.Вертовым, по сути, уже использовался ассоциативный монтаж. Дз.Вертов по-своему использовал кинофакт не столько для иллюстрации, сколько для отображения и передачи авторской мысли потенциальному зрителю. Для наблюдательного кино крайне важно умение не только беспристрастно передать некое явление во всей его целостности, но и отобразить идею автора. Именно это в итоге и определяет законченность произведения, поскольку наблюдение – лишь метод, инструмент отображения в некоем существующем жанре.

Даже немые произведения Дз.Вертова уже имели звуко-зрительный ряд. В таких картинах как "Человек с киноаппаратом" и "Киноглаз" назначение звукового ряда выполняли надписи. Также Дз.Вертов использует весь арсенал уже имеющихся в распоряжении документалистики средств и приемов: "Киноглаз и пожар"/съемка врасплох/, "Киноглаз и поцелуй"/скрытая съемка/, "Киноглаз в снежную ночь"/длительное наблюдение/. Задача "остранения" решала выбор крупности (чаще всего средний и крупный план), композиции, ракурса, свободное использование кадра в неожиданном, порой парадоксальном контексте монтажной композиции фильма".¹³

¹³ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С. 129.

Созданием "Киноглаза" и затем "Человека с киноаппаратом" (1929) Дз.Вертов, по сути, ввел кинонаблюдение как понятие, тренд и практически иной жанр, направление кинематографа в русле хроникальности.

Исследователь и теоретик кино Ю.Мартыненко утверждает, что именно в 20-е годы 20 века формировалась документалистика в Советской России. Этому способствовала интенсивность не только развития теоретической мысли, но практики освоения документального кинематографа. Многие документалисты-классики именно в это время начинали свой путь, свои эксперименты с формой, жанрами, различными изобразительно-выразительными средствами, которые в последующем войдут в историю наблюдательного кино.

Среди таких знаковых фигур режиссер Эсфирь Шуб, которая не только ввела понятие монтажного фильма в историю документального кинематографа, но и благодаря ее особенному подходу к хронике, стала одним из известнейших кинопублицистов. Ее подход заключался в следующем: "Бережно расправляя слежавшуюся отсыревшую пленку, она стремилась с помощью архивов, очевидцев установить *когда, кем, где и что именно* снято. Знание конкретного *внутрикадрового исторического содержания* позволило Э. Шуб в своих произведениях воссоздавать точные картины прошлого. Фильм "Падение династии Романовых", появившись в 1926 году, открыл самостоятельное направление в кинодокументалистике, которое можно назвать "исторической кинопублицистикой".¹⁴

Эсфирь Шуб 20х гг. – это не только приверженец объективности и документального направления кинематографа, но и человек, который для наблюдательной документалистики важен своим умением работать с отснятыми кадрами. Монтаж – это ее профессиональное поприще (В 1922–42 гг. была монтажером на фабрике "Госкино" (позднее "Мосфильм"), где монтировала советские художественные фильмы и занималась

¹⁴ Там же. С. 132.

перемонтажом дореволюционных и зарубежных игровых фильмов).¹⁵ У нее были возможности увидеть и переосмыслить сотни произведений.

В первых теоретических и практических работах Э.Шуб наглядно просматриваются идеи Левого фронта искусств (ЛЭФ – литературно-художественное объединение, которое отрицало игровой синематограф и пропагандировало неигровой): "Нам не нужны ателые, не нужны актеры, нам не нужны декораторы и бутафорские мастерские, не нужны сценарии. Нас ничему не учит художественная литература, цветовые и композиционные приемы живописных мастеров".¹⁶ Однако к концу 1920-х гг. Э.Шуб вышла из ЛЕФа и отошла от этих принципов, признав, что художественному кинематографу есть что предоставить неигровому (например, драматургию, сценарное мастерство).

Важна "компилятивная документалистика"¹⁷ Эсфирь Шуб и для дальнейшего развития приемов наблюдательного кино: новаторство длинных планов (за что ее так любили критики того времени, например, ЛЕФовцы Виктор Шкловский, Осип Брик и Сергей Третьяков), которые дают возможность осмысления материала и, по их мнению (в противовес "метрическому" монтажу Дз.Вертова), дают необходимую для документалистики объективность. Объективность и разнообразие визуального ряда в работах Э.Шуб достигались также за счет использования материалов, снятых разными операторами.

Однако советский кинематограф начала 20 века это не только имена Дз.Вертова и Э.Шуб: "Стилевая палитра 20-х годов не ограничивалась оппозицией "Вертов – Шуб". Ее составляющие включали в себя широкий спектр различных художественных направлений, которые, в целом, являли очевидную разнообразную по форме модель нового нарождающегося *вида*

¹⁵ Электронная еврейская энциклопедия URL: <http://www.eleven.co.il/article/14953> (дата обращения 20.12.2015).

¹⁶ Шуб Э.И. Неигровая фильма// "Кино-фот", №2/1922.

¹⁷ Компильтивный – несамостоятельный, заимствованный из неск. сочинений: составленный путем компилирования (Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка под ред. А. Н. Чудинова. М.: 1910.).

кинематографа.¹⁸ В истории развития метода наблюдения в неигровом кино этого периода происходили значительные изменения за счет достижений многих кинематографистов.

Еще одна знаковая фигура этого времени – "правоверный кинока", член так называемого "Совета трех",¹⁹ оператор и брат Дзиги Вертова – Михаил Кауфман.

Вклад Михаила Кауфмана не только в киноческую мысль, но и в советскую документалистику нельзя переоценить. Если Дзига Вертов и Эсфирь Шуб были больше идейными вдохновителями, режиссерами, людьми, которые вели поиски художественно-выразительных средств в уже существующей реальности, то Михаил Кауфман и его ученики совершали настоящую техническую революцию на стадии запечатления этой реальности. При всем скудном инструментарии 1920-х они много экспериментировали и изобретали: "Подвижность, я бы сказала, даже динамичность, известный риск во время съемки – это отличает работы Кауфмана, художника-оператора мирового плана...То, что начал Кауфман, – как эстафета, подхвачено нашими операторами документального кино, ими много сделано для развития этого мастерства. И не только нашими операторами".²⁰

М. Кауфман был оператором самых знаменитых картин Дз. Вертова ("Одиннадцатого" (1928), "Человека с киноаппаратом" (1929), "Шестой части мира" (1926): "Когда требовалось снять общий вид Путиловского завода, оператор Кауфман стоял на движущемся магнитном кране на высоте 30 аршин, держась за крюк одной рукой... Съемка ледокольной кампании (на фильме "Шестая часть мира"), очевидно, надолго останется у кинока в памяти. Здесь многое висит на ниточке – "чуть-чуть". "Чуть-чуть" первое: Кауфман должен был со льда снять идущий ледокол. По трапу оператора

¹⁸ Шуб Э.И. Жизнь моя – кинематограф. М.: 1972. С. 246-247.

¹⁹ Так называли себя Дз.Вертов, И. Беляков и М.Кауфман.

²⁰ Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М.: 1972. С. 321.

спустили за борт. Он отбегал саженой на 150–200 и ждал приближения ледокола. Лед брался последним с разбегу и ломался далеко вперед крупными расщелинами. Ледокол бил всей грудью, десятью тысячами сил. Оператор должен был, снимая, успевать отскакивать, чтобы не упасть в расщелину. Так он провел на льду свыше часа и "обсосал" ледокол со всех сторон..."²¹

Но затем Михаил почувствовал в себе силы и потребность создавать собственные картины. Так в советском неигровом кинематографе появилась профессия режиссера-оператора. В своих фильмах Кауфман достигал новых высот, которые были оценены его современниками. Для истории наблюдательного кино эксперименты Кауфмана как режиссера-оператора (оператора с "киноглазом", монтажным мышлением) очень важны. В частности, он проводил опыты с различными точками съемки, как в фильме "Москва"(1927). В.Жемчужный писал: "Мы впервые видели фильм, где бы такое решающее значение имел оператор, у которого есть свои особые приемы съемки, который по-новому умеет взять аппаратом старые, знакомые вещи... Оператор показал Москву с новых точек зрения, заставил заметить то, что обычно не замечается, "повернулся спиной" к сладенькому виду на Москва-реку, а лицом – к вокзалу, к трамваю, к фабрикам".²²

Показателем операторской монтажной мысли и мысли "киноческой" стал и фильм М. Кауфмана "Весной" (1929). При съемке фильма режиссер снова проявил свою изобретательность. В картине есть кадры, где показано, что видит камера, прикрепленная между колесами поезда: колеса словно мчатся прямо на зрителя. В том числе и такими средствами в этом фильме достигалось ощущение присутствия, что было близко теоретической мысли киноков: "В 1929 году он самостоятельно снял фильм "Весной" – одну из самых прекрасных, лирически тонких и пластически совершенных документальных картин того времени. Кауфман опирался на опыт Кино-

²¹ Жемчужный В. Режиссура аппарата// "Советский экран", № 8/ 1927.

²² Там же.

Глаза, использовал разнообразные средства киноанализа окружающего мира. Это была победа Кауфмана, но ею мог гордиться и Вертов. Это была победа кино-глазовского направления".²³

В 30-х М. Кауфман будет совершенствовать свое мастерство художественной работы со светом: фильм "Эти не сдадут"(1939), где Михаил снимал Сталинградский тракторный завод и сумел передать его масштабы с помощью перемещения пяти осветительных приборов с места на место. В этом же фильме режиссер оригинально работал с композицией кадра и уходом тракторов в перспективу с помощью перемены точек съемки на движущейся машине. У Михаила вырабатывается несколько принципов крайне важных для истории наблюдательного кино: моментальная съемка, неожиданная съемка, скрытая съемка.²⁴

Мысли и достижения Дз. Вертова, Э. Шуб и М. Кауфмана нашли свое отражение во всей документалистике 20-х. Множество режиссеров будут использовать приемы, наработанные этими авторами. Также для советской истории наблюдательного кино значительным прорывом станут фильмы "Шанхайский документ" (1928) Я. Блюха и "Турксиб"(1929) В. Турина.

"Турксиб" – лента, в которой автор использовал метод длительного наблюдения с целью воссоздать на экране процесс строительства Туркестано-Сибирской магистрали. Фильм полнометражный (59 мин), состоит из пяти частей, социально значимый (во второй части акцентируется внимание на необходимости новых транспортных средств в этой части Туркестана, поскольку нынешние средства передвижения медленные и непрактичны). "Турксиб" – картина синтетического жанра, с современной точки зрения, поскольку сочетает в себе признаки социального, политического, исторического очерка. Таким образом, мы видим вхождение жанра социально-политического очерка в историю наблюдательного

²³ Рошаль Л. Дзига Вертов. М.: 1982. С. 135.

²⁴ Шацилло Д. Михаил Кауфман // Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино под ред. Г.С. Прожико, Д.С. Фирсовской. М.: 1987. С. 37.

советского кино. Эта картина также стала известна за рубежом: создатель английской школы неигрового кино Дж.Грирсон даже снял английскую версию "Турксиба", советский оригинал вошел в топ-50 лучших лент 20го века.

"Шанхайский документ" – полнометражный фильм (51 мин), дебют советского режиссера Якова Блюха. Картина рассказывает о жизни народа и борьбе за свободу, о революции в Китае. Автором применяются уже наработанные приемы немого кино Дз.Вертова (например, надпись-комментарий перед кадрами), привнесены собственные взгляды автора на создание документального фильма (больше репортажной мысли, чем наблюдательной, это не просто созерцание, но запечатление событий, которое объединяется в полноценную картину). Съемки были трудоемкими, сам автор говорил, что им приходилось маскироваться, чтобы добыть некоторые кадры: "Нам приходилось "воровать" материал. Если, например, мы снимали фабрику, производящую шелк, то должны были говорить, что снимаем коммерческий Шанхай, и эта фабрика должна фигурировать в нашей картине".²⁵ Я.Блюх поднимает социальные проблемы в фильме (например, эпизод "Под станком без призора малыши"). С появлением данной ленты фильм-наблюдение расширяет свои возможности как кино, которое может "вскрыть" болевые точки, указать на проблемы. Эта картина также открывает новые формы политической публицистики.

По пути социальной значимости картин, а не просто эстетического впечатления, пошел и режиссер В.Ерофеев. Он включил в наш перечень наблюдательного кино жанр памфлета (его киолента "К счастливой гавани" в Германии сочетала ироничные надписи и противоречащие этим надписям сюжеты). В.Ерофеев использовал множество различных приемов, делающих инструментарий фильмов-наблюдений более разнообразным: стоп-кадр, интересные монтажные стыки, изменение скорости съемки. Также В.Ерофеев

²⁵ Прожико Г. С. Яков Блюх //Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино под ред. Г.С. Прожико, Д.С. Фирсовской. М.: 1987. С. 20.

применяет репортажную камеру: "Репортаж добавляет элемент временной достоверности. Вместе с тем, репортаж дает ощутить авторское отношение в самом процессе наблюдения через его систему акцентов. Так, например, праздник весны – сцена отвратительной всеобщей пьянки, которой буржуазия подкупает рабочую аристократию, – показан равнодушным репортажем, вскрывающим отталкивающую суть развлечений. Камера в руках оператора становится не только все наблюдающей, но и чувствующей. Столь же выразителен и репортаж разгона демонстрации, когда зритель ощущает, что оператор был, действительно, соучастником события".²⁶

Картины В.Ерофеева отличаются от творчества Дз.Вертова и Э.Шуб тем, что автор старается не создать новую реальность посредством мозаичных сюжетов, не ищет новые смыслы в уже имеющемся явлении. В.Ерофеев старается цельно воссоздать уже происходившее на его глазах и передать это всесторонне и полноценно. Для современного наблюдательного кино чаще характерен именно такой подход.

В целом, 20-е годы принесли неигровому кинематографу множество открытий в теоретическом и в практическом плане, но уже в 30-е гг. в документалистике снова произошел "переворот", давший толчок к новому развитию. Появление звука в кино открыло новые перспективы для фильмов-наблюдений: прежде всего, это возможность воссоздать явление не только визуально, но и аудиально, что в корне меняет ощущение реальности на экране.

1.2. Экспериментальные направления в документалистике: от 30-х – к *cinéma vérité* и *direct cinema*

В связи с появлением в кинематографе звука, возникли и первые киноэксперименты со звуком. В Советском союзе новаторами в этой области стали Дз.Вертов и Э.Шуб. Именно в этих экспериментах режиссеров можно найти точки соприкосновения их творчества. Речь идет о фильмах

²⁶ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С. 146.

Дз.Вертова "Симфония Донбасса" (1930) и Э.Шуб "Комсомол – шеф электрификации" (1932), где оба автора старались записать реальные звуки и смоделировать такой звуко-визуальный ряд, который создавал бы ощущение большей достоверности. Именно в этих двух фильмах сошлись представления Дз.Вертова и Э.Шуб о запечатлении реальности, т.е. в данном случае мы говорим о развитии наблюдательного кино в области звукозаписи.

Первые эксперименты советских кинематографистов быстро завершились, и 30-е годы в истории советского кинематографа стали, как ни печально, эпохой "фальшивого" звука: "Однако опыты первых лет 30х годов не получили дальнейшего развития: и реальные звучания, и документальная речь, в том числе, были вытеснены во второй половине десятилетия из языка кинодокументалистики голосом диктора и гремющей музыкой. В эстетику вмешалась идеология, впрочем, справедливее было бы сказать, – особенности массовой психологии этого времени в контексте тенденций развития советского общества".²⁷

Возможно, первопричиной такой тенденции было то, что в истории советского кинематографа звук сперва начал использоваться не в художественных фильмах, как на Западе, а в неигровом кино. Соответственно, воспринимался звук не как выразительное средство, а как балласт, мешающий развиваться документалистике. Работы группы Дз.Вертова не поддерживали критики и советская власть. Место вертовской "Киноправды" занял "Советский киножурнал".

В это же время происходила нешуточная борьба советского документального кинематографа за право считаться отдельным видом производства. Для того, чтобы это произошло, Дз.Вертов сделал немало: "...борьба за производственную самостоятельность, столь активно проводимая в те годы Д. Вертовым и В. Ерофеевым, завершилась лишь в

²⁷ Там же. С. 157.

начале 30-х годов созданием треста "Союзкинохроника" и ее филиалов – киностудий".²⁸ Но, как оказалось впоследствии, таким образом власть стремилась централизовать и реорганизовать хроникальную кинематографию.

Как считает историк Людмила Джулай, 30-е годы советского кино можно назвать периодом давления власти на кинематограф ("опыт подчинения").²⁹ Это очевидно отразилось и на экспериментах кинематографистов, на подходах к темам. Особенно, если дело касалось хроники и портретов: вместо развития собственных идей все документалисты были призваны на созидание нового мира, создание образа врага – старого уклада и, конечно, моделирование представления о новом советском человеке. Г.Прожико (и не только она) говорит об отсутствии разносторонности освещения хроникерами этого времени³⁰. Практика полуфабричного производства советской хроники налажена довольно скоро и качественно: организуются так называемые кинопоезда, которые создают мини-портреты, зарисовки и другие хроникальные фильмы, среди которых "Товарищ прокурор" (реж. С. Гуров и С. Бубрик) и "Как поживаешь, товарищ горняк?" (реж. Н.Кармазинский).

Кинопоезд выходил в рейсы с 1932 по 1934 12 раз, и в общей сложности группа провела, как говорил один из его создателей режиссер А.И. Медведкин, "294 дня на колесах", за это время они создали 105 фильмов.³¹

Таким образом, наблюдательное кино этого времени тяготеет к репортажной камере. Вторая половина 30-х становится временем экспериментов с местами съемки – подводные съемки, съемки в небе. Так в 1934 году Я.Посельским был создан фильм "Герои Арктики. Челюскин":

²⁸ Там же. С. 122.

²⁹ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. М.: 2005. С. 18-85.

³⁰ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С. 45.

³¹ Дерябин А.С. Кинопоезд. Каталог фильмов/"Киноведческие записки", №49/2000 URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/361/> (дата обращения 18.01.2016).

операторам была запечатлена гибель парохода "Челюскин" и спасательная операция.

Советскими режиссерами этого времени осваиваются новые, событийные сюжеты, что кинонаблюдению необходимо, как методу, где может отсутствовать сценарная подготовленность, имеется только заданная тема, а жизнь вносит коррективы в процессе съемки.

За рубежом в 30-е гг. царила Великая депрессия (1929-1939): мировой экономический кризис, наиболее затронувший США, Канаду, Великобританию, Германию и Францию. Несмотря на эти обстоятельства, кинематограф здесь развивался гораздо живее, чем в Советском союзе. За рубежом неигровому типу кино больше предпочитали художественные игровые картины, но в то же время зарубежные кинематографисты совершали открытия в области наблюдательного кино.

Продолжал свои поиски моделирования реальности американский режиссер Роберт Флаэрти. Теоретики кино³² соглашаются в том, что картины режиссера изначально противоположны теоретической мысли Дз.Вертова о "жизни врасплох", поскольку практически все ленты (например, "Луизианская история", "Нанук с Севера", "Погонщик слонов", "Человек из Арана") Р.Флаэрти не только режиссировал, но и писал сценарии для будущих участников картины. Кроме того, как признается сам автор, его главный принцип работы – найти подходящего героя, который был бы киногоничен, вписывался бы в замысел и органично смотрелся бы в произведении. Поиски такого героя занимали большое количество времени. Например Р.Флаэрти о "Человеке из Арана": "Мы работали тем же методом, что и во всех наших картинах. Отобрали самых обаятельных людей, которые могли представить семью и через нее рассказать нашу историю. Поиски типажей – всегда долгий и трудный процесс. Удивительно мало лиц

³² Г. Богемский, В. Матизен, З. Кракауэр, Дж. Фирсова и др.

выдерживают пробы".³³ Или о "Луизианской истории": "Мы потратили три месяца, чтобы найти исполнителя для главной роли. Это было вроде тех поисков, когда мы откопали в Индии Сабу. В фильмах такого жанра выбор героя – ответственный момент".³⁴

Вместе с тем, в каждой работе Р.Флаэрти присутствовал метод наблюдения, который давал свой очевидный практический результат. Мы уже говорили о спонтанных сценах в "Нануке с Севера". Такой же спонтанной сценой стал эпизод с крокодилом в "Луизианской истории" (команда Р.Флаэрти сочла необходимым понаблюдать за жизнью аллигатора). Вот один из признаков метода длительного наблюдения – неопределенность результата: "Посреди залива построили понтоны, установили камеры – и ждали. У нас было довольно смутное представление, во что сложатся эти эпизоды, но мы считали, что идеи придут. Нужно наблюдать за повадками животных в водной стихии. День за днем мы сидели, жарясь на солнце, снимая все, что видели."³⁵

Творчество Р. Флаэрти дало наблюдательному кино толчок к развитию метода в классическом его понимании. Когда не просто "жизнь врасплох", а "жизнь врасплох" с авторским замыслом. Т.е. конечная цель наблюдения не просто регистрирование происходящих событий, но создание цельного произведения в соответствии с представлениями автора о регистрируемых явлениях, героях и событиях: "Флаэрти снимал жизнь не такой, как она есть, а такой, какой он хотел ее увидеть. Это совершенно очевидно, если посмотреть фильм Джона Стоуна о том, как создавался миф "Человека из Арана". У Флаэрти в "Нануке с Севера" было гораздо больше Нанука, чем Флаэрти".³⁶

В это же время продолжала свою работу французская школа кинематографа. В этой связи мы вспоминаем о творчестве Жана Виго, чья

³³ Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Сценарии. Записки. М.: 1980. С. 58.

³⁴ Там же. С. 70.

³⁵ Там же. С. 88.

³⁶ Матизен В. "Прыжок" Вертова (стенограмма симпозиума)// "Искусство кино", №11/1992.

картина "По поводу Ниццы" (1930) также стала достижением неигрового кинематографа в целом и наблюдательного в частности. Это короткометражный фильм-зарисовка (23 мин), где соединены множество бытовых сюжетов. Необычность этой ленты в соединении авторской мысли Ж.Виго и операторского мастерства Б.Кауфмана, брата М.Кауфмана и Дз.Вертова. В этой картине можно наблюдать, как операторское мастерство помогает развитию режиссерской мысли: смена ракурса, субъективная камера (например, эпизод, когда камера начинает "плавать" и создается эффект, будто у человека, который видит здание, кружится голова). Так определил идею фильма З.Кракауэр: "...блестящий, хотя и незрелый фильм Жана Виго "По поводу Ниццы", столь выразительно воплотивший неотступное сознание смерти..."³⁷

Поэтическая мысль просматривается и в других работах Ж.Виго. "Ноль за поведение" – картина 1933 года, игровая, комедия, но в ней заметны те же авторские взгляды на изображение: например, применение субъективной камеры или смена точки зрения и создание комического эффекта за счет изменения ракурса. Примечательно, что ко всем своим произведениям Ж.Виго лично писал сценарий, тем самым воплощая свою авторскую идею уже на стадии замысла. Творчество Ж.Виго в этом смысле продолжает идеи Р.Флаэрти и двигает нас к созданию авторского документального наблюдательного кино в современном его понимании.

Если говорить о мысли поэтической, то необходимо также рассмотреть творчество голландского режиссера Йориса Ивенса. Вклад этого автора в кинематограф неоценим для истории документального кино в целом и для наблюдательного кино в частности. Именно Й.Ивенс после Дз.Вертова и Р.Флаэрти является мастером воплощения мысли киноправды в реальность.

³⁷ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: 1974. С.252.

Ранние работы Й.Ивенса, созданные методом наблюдения ("Мост", 1928 и "Дождь", 1929), являют собой эксперимент в соединении поэтического, эстетического и реального. Здесь мы видим как авторский концепт вписывается в существующее явление, и как из этого получается цельное произведение.

С.Дробашенко называет данные работы "этюды в движении". Это собственные ранние эксперименты Й.Ивенса. Его авторское начало выражается и в особой съемке, и в ритмическом монтаже. Здесь закладываются основы того, к чему потом придет зрелый Й.Ивенс – создание поэтического неигрового кино, поэтического монтажа. Перечислять и анализировать все работы Й.Ивенса (а их более 40) не имеет смысла, для этого потребуется отдельное исследование. Остановимся на очень важной для истории наблюдательного кино работе, квинтэссенции творчества Й.Ивенса, картине "Сена встречает Париж"(1957).

"Сена встречает Париж" – лента уже зрелого Й.Ивенса, основанная на выработанных им принципах поэтического монтажа, особом ритме самой картины, движения и композиции в кадре. Фильм создан в жанре эссе, что для наблюдательного кино не совсем характерно, хотя С.Дробашенко определяет жанр фильма как киноочерк³⁸, автор данной ВКР не склонен с ним согласиться. Здесь присутствует ярко выраженная мысль автора, характерная именно для жанра эссе, а выбранный нехарактерный для этого жанра метод наблюдения делает фильм очень похожим именно на киноочерк. Фильм короткометражный (31мин), при съемке применен прием скрытой камеры и отвлечения от камеры. Й.Ивенсом и его командой был составлен примерный сценарный план, однако многое в этой картине было "найдено" уже в самом процессе съемок. Кроме того, в картине присутствует метод провокации – эпизод, когда водолаз вытаскивает велосипед на глазах у бурно реагирующих школьников: "О том, что из реки появится именно велосипед,

³⁸ Дробашенко С.В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. М.: 1964. С.134.

знали лишь два человека: Водолаз и учитель, который по просьбе Ивенса привел своих учеников в определенный час к условленному месту".³⁹ Этот маленький сюжет показывает, что ради достижения авторского замысла Й.Ивенс был согласен пожертвовать долей документальности и смоделировать ситуацию самостоятельно. Однако, делал он это не так, как Р.Флаэрти, поскольку герои Й.Ивенса проявляли действительную подлинную реакцию, пребывая в неведении относительно проводившихся съемок.

Изначально картина "Сена встречает Париж" должна была сниматься другим автором – Анри Фабиани, а ее идея принадлежит Жоржу Садулю. Поэтому сценарный план и места съемки Й.Ивенс намечал совместно с Ж.Садулем. При съемках фильма очень помогли ранние изобретения Й.Ивенса: он давно практиковал приспособления, которые отвлекали бы людей от камеры, либо маскировали ее. Для этого фильма "отвлекающим" маневром стал чемодан, в который поместили камеру. Чемодан было удобно перемещать, таким образом незаметно снимать можно было и на суше.

Особенность этого фильма также и в последующей работе над ним, а именно в творческом симбиозе композитора Филиппа Жерара и поэта Жака Превера в монтажно-тонировочный период. По заданию Й.Ивенса Филипп и Жак постарались придать запечатленной реальности ту самую лирическую ноту, которая должна была раскрыть гуманистическую идею фильма: что в этой ленте мы увидим людей, которых объединяет любовь к Парижу, к Сене, и, самое главное, к жизни.

Результат был действительно впечатляющим: в 1958 году "Сена встречает Париж" стала первой короткометражной документальной картиной, получившей одну из самых престижных международных наград – золотую пальмовую ветвь в Каннах.⁴⁰

³⁹ Там же. С. 134.

⁴⁰ Там же. С. 141-154.

40-е гг. 20-го века мир потрясли известные события. Все силы кинематографистов этого времени были направлены на создание кинохроники, картины этого периода очень редки, в основном идеологически выправлены и имеют целью пропагандировать те или иные политические взгляды. Здесь происходит перерыв в творческой мысли документального кинематографа.

Творческий подъем наблюдательного кино происходит только в конце 50-х и 60-е гг. Связано это, во-первых, с появлением соответствующей техники (в новых камерах был пониженный уровень шума) и, во-вторых, с острой необходимостью противопоставить что-то официальным хроникальным сюжетам государственных СМИ. Появляются фильмы не только отдельных авторов (некоторых из них мы уже привели в пример), но в разных странах складываются целые экспериментальные движения и группы, основанные на "киноправдоческой" мысли Дзиги Вертова: "cinéma vérité" (Франция), "direct cinema" (США) или "муха на стене" (название "direct cinema" в Британии).

1) **"cinéma vérité"** (синема верите, с фр. "киноправда") – стиль документального кино, основанный на мысли Дз.Вертова и Р.Флаэрти. Суть этого стиля заключается в том, что режиссер кино и оператор с камерой должны стать неким катализатором развертывающейся в кадре ситуации. Для приверженцев этого направления был важен прием привычной камеры. Основоположником французской "киноправды" считается режиссер Жан Руш. Еще до появления самого течения "cinéma vérité", Жан снимал наблюдательные картины в соответствии с постулатами данного стиля.⁴¹

Жаном Рушем были созданы сотни картин, однако, возможно, самая известная в направлении "cinéma vérité" – "Хроника одного лета" (1961, совместная работы Жана Руша и Эдгара Морена). Здесь присутствует и

⁴¹ Круткин В.Л. Визуальная антропология и "Безумные господа" Жана Руша // "Журнал социологии и социальной антропологии", № 1/ 2013.

драматургия повествования, и привычные для современности приемы скрытой, привычной камеры, метод провокации. Есть концепция и идея.

Вместе с тем, в картине проявились трудности при съемках: люди оказались не совсем готовы к тому, что их размеренную жизнь нарушает кинематограф в собственных целях. К методу длительного наблюдения и позиции невмешательства прибавилась "ведущая", появилось спонтанное интервью. Здесь же во всей своей полноте раскрывается роль звука в таком типе фильмов. В отличие от флаэртинского "Нанука...", так похожего на эту картину по подготовке и режиссуре, кино не немое. В этом смысле "Хроника одного лета" репортажна, т.к. не просто велась запись разговоров, но и использовался метод "прямого интервью". Кинонаблюдение все больше смешивалось с репортажем, возможно, поэтому позднее теоретики спорили о том, является ли кинонаблюдение одним из его видов.

В продолжение творчества Ж.Руша и теоретической мысли Дз.Вертова появляется целое течение с одноименным названием **"киноправды"**: "...Вертов становится знаменит на Западе: в 1968 году Жан-Люк Годар и Жан-Пьер Горен организуют Groupe Dziga Vertov, а термином *cinéma vérité* (перевод вертовской киноправды) называют целое течение в европейском кино 1960-х".⁴² Из их работ, причисленных позже к так называемым работам группы "Дзига Вертов" первые были: "Фильм как фильм" (1968, Франция; архивные съемки были сделаны в мае 1968 года, затем в июле Ж.-Л.Годар возвращается к событиям начала июня, когда в результате продолжающихся столкновений на заводе Renault Flins погиб молодой маоист. Таким образом, мы видим применение метода систематического наблюдения или наблюдение за развитием событий), "Звуки Британии" (1969, Великобритания; картина о рабочих завода British Motor Co и студентах, которые критикуют свое положение и общество потребления), "Правда"

⁴² Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киноведы // "Искусство кино", № 1/2012.

(1969, Франция/США/Чехословакия; фильм состоит из нелегальных съемок в Чехословакии – о встрече студентами советских танков).

Параллельно в США и Канаде развивалось течение, названное "direct cinema", в переводе с английского – "прямое кино". По своей мысли оно было одновременно похоже на вертовскую киноправду и на рушевский синема верите, однако обладало и собственным колоритом.

2) "**direct cinema**" – стиль, течение и направление документального кино, "результат двух преобладающих и связанных факторов – желание нового кинематографического реализма и развития оборудования, необходимого для достижения того желания".⁴³

Первые опыты "прямого кино" были проведены английской группой "свободное кино" ("О, волшебная страна", 1953, реж. Л.Андерсон; "Мамочка не позволяет", 1956, реж. К.Рейс, Т.Ричардсон), а также американцем Л. Рогозиным ("На Бауэри", 1956, "Вернись, Африка!", 1959) и итальянцем М. Рюсполи ("Незнакомцы земли", 1961, "Взгляд на безумие", 1962). Однако основоположниками этого стиля в США являются Роберт Дрю и Ричард Ликок.

Основное различие двух течений киноправдоческой мысли заключается в следующем: "Прямое кино надеется представить правду посредством подробного наблюдения направленного вовне – за событиями и/или предметами; кино *verité* ищет любые средства, способные исследовать идеи правды. Режиссеры *Verité* – это провокаторы, участники и катализаторы, в то время как режиссеры *Direct* характеризуются как невидимые свидетели, использующие в своих интересах запечатленные события".⁴⁴

⁴³ Monaco P. The Sixties, 1960-1969. California: 2003. P.206.

⁴⁴ Callison C. Cinema Verite or Direct Cinema? // Портал теории документального кино URL: <https://filmeditor.wordpress.com/2007/09/28/cinema-verite-or-direct-cinema/> (дата обращения 30.01.15).

Р.Ликок был не только режиссером, но и гением технической мысли. Свои навыки Ричард формировал в составе команды "Луизианская история" Р.Флаэрти, у которого он работал помощником монтажера. При создании своих работ Ричард постарался усовершенствовать технику, которая не позволяла первопроходцам наблюдательного кино в полной мере использовать метод наблюдения. "Камере Ликока" впоследствии завидовал даже Ж.Руш. Свои достижения Р.Ликок сначала держал в секрете, однако в одном интервью он все же поделился некоторыми подробностями: "Наша камера постоянно совершенствуется. В 1960 году она весила 15 килограммов, сейчас только 7. Она стала совершенно бесшумной. Бесшумность камеры абсолютно необходима... Сверхчувствительная пленка позволяет нам снимать без прожекторов, ибо яркий свет ослепляет людей. Микрофоны уже давно настолько малы, что их никто не замечает. Наша аппаратура позволяет работать, никого не стесняет. И это основное. Если, входя в комнату, вы говорите людям: "Отойдите назад на несколько шагов, чтобы на вас падал свет", – все кончено, провал обеспечен".⁴⁵

Работы Ричарда и Роберта отличались социальной остротой. Первой лентой концепции "прямого кино" считается их картина "Первичные выборы" (1960) – о победе Дж.Кеннеди на первом этапе выборов в президенты США. Интересно построение материала в фильме: двум кандидатам было сделано предложение о съемке (Кеннеди и его сопернику Г.Хамфри), съемки методом наблюдения велись параллельно двумя группами. В данной картине хорошо сочетаются принципы работы Ликока (принцип привычной камеры, невмешательство в происходящее) и монтажного гения его коллеги Р.Дрю (принцип параллельного монтажа, ассоциативного монтажа). Таким образом, принцип параллельного монтажа вошел в историю наблюдательного кино, расширив пространственную

⁴⁵Садуль Ж. Беседа с работниками телевидения США Ричардом Ликоком и Робертом Дрю // "Cinema 62", № 64/ 1962.

композицию произведений такого типа и возможности выражения в монтаже авторской позиции. Соперник Кеннеди по настроению фильма, кажется, уже обречен на провал. Такой ход оказался очень удачным и показал прагматичность режиссеров: поддержать Кеннеди уже после его победы на выборах было отличным шагом для дальнейших творческих поисков при поддержке государства.

Среди остросоциальных лент, снятых Ликоком и Дрю, наиболее обсуждаемой и впоследствии порицаемой стала наблюдательная картина "Стул" (1962). Фильм рассказывает о Поле Крампе, ожидавшем смертную казнь на электрическом стуле. Этот преступник был признан виновным в ограблении банка и убийстве, ждал своего приговора 9 лет, но за 5 дней до исполнения приговора апелляцию подал Доналд Мур, молодой амбициозный специалист. Основной акцент в фильме был сделан авторами на этом адвокате, его борьбе за своего подзащитного, его мыслях. Кульминацией произведения становится замена смертной казни на пожизненное заключение. Фильм получил огромный резонанс в обществе. Политике этого времени не хватало искренности, а здесь Дональд – ее воплощение, однако подсудимый не мог быть однозначно принят обществом. Также не все эпизоды были приняты однозначно, особенно учитывая затронутую тему и афроамериканское происхождение подсудимого: "Стул"...был объявлен образчиком низости, на которую способен метод наблюдения, раскрывающий личную жизнь героев и неотличимый в этом от вуайеризма. Возражения вызвал эпизод, в котором адвокат после очередного трудного звонка дает волю эмоциям и скупно плачет, отчаянно сдвигая пальцами переносицу и прикрывая глаза рукой. Резонанс вокруг вполне определенных фрагментов фильма – показатель радикальной новизны визуальной формы

"прямого кино": камера нарушила некую традиционную дистанцию, выводя зрителя за пределы теле- и киноклише".⁴⁶

Снимались группой и портретные работы, например, "Ага-хан" (реж. Р.Дрю, 1962). Позднее режиссеры уже по отдельности работали в жанре портрета. Среди таких поздних работ самой яркой, по нашему мнению, можно считать "Путешествие с Дюком Эллингтоном" (реж. Р.Дрю, 1967). Это цветной телефильм о джазмене Э.Эллингтоне. Цвет, конечно, выгодно расширил возможности интерпретации реальности на экране. Фильм сделан в форме путевых заметок, куда органично вписан портрет героя. Идея автора – музыка не имеет границ, а музыкант (в данном случае Эллингтон) – гражданин мира. Благодаря этой работе, мы увидели, что портретное кино может отразить не только тему борьбы или жизненных трудностей, но и одухотворенности.

На Западе метод длительного наблюдения стал непопулярным так же быстро, как был принят режиссерами: "К началу 70-х гг. крупнейшие представители "прямого кино", убедившись в ограниченных возможностях пассивного кинонаблюдения, перешли к созданию документальных фильмов, где этот метод перестал играть ведущую роль, либо, как Андерсон, Труэлль или Осима, стали снимать игровые картины".⁴⁷

Угасанию популярности кинонаблюдения способствовало несколько причин (в этом мы солидарны с теоретиком кино Аланом Розенталем⁴⁸).

1) Стоимость создания наблюдательного кино. Во-первых, длительность съемок, большое количество потраченной пленки, во-вторых, длительный монтажный период, в связи с тем же большим количеством материала, который нужно обработать. Однако и это еще не все: "Стоимость

⁴⁶ Казючиц М. Правда жизни по правилам рынка. Роберт Дрю: смерть "логики слов" // "Искусство кино", №1/ 2005.

⁴⁷ Кино: Энциклопедический словарь под ред. С. И. Юткевича. М.: 1987. С.640.

⁴⁸ Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М.: 2000. С.270-278.

постпродукции может вылиться в астрономическую цифру не только по причине длительного монтажного периода, но в результате проведения регистрации, расшифровки, перезаписи и т.д. Фильм-исследование Аллана Кинга "Женатая пара" (Allan King, "A Married Couple") был снят в 1969 году за восемь недель. Предполагаемый бюджет полуторачасового фильма составлял 130 000 долларов. Однако в связи с продлением съемочного периода и необходимостью покупки дополнительной пленки, смета увеличилась 203 000 долларов".⁴⁹

2) Трудность воплощения идеи. Нужно иметь "чутье", чтобы понимать, что снимать. В наблюдательном кино нет правил – никогда не знаешь, нужно в данный конкретный момент включать камеру или нет. Для этого необходимы терпение, определенный талант, тот самый "киноглаз", монтажное мышление и четкое понимание авторской цели фильма.

3) Трудность съемок. Если вы упускаете момент, то переснять его будет уже нельзя. В таком случае вполне возможно, что вам на ходу придется поменять свою концепцию.

По нашему мнению, причина ухода от кинонаблюдения была не только в дороговизне и громоздкой аппаратуре (ведь не все же были Ликоками с портативными камерами), но и в потраченном на такую картину с неопределенным результатом времени, ведь по классическим вертовским канонам кинонаблюдение – всегда риск. Автор может только прогнозировать, произойдет ли что-то сегодня с его героем или день будет потрачен впустую.

Параллельно с экспериментами Запада, в Советском союзе приближается расцвет документального кино, причины и достижения которого мы рассмотрим в следующем параграфе.

⁴⁹ Там же. С.276.

1.3. Метод наблюдения в контексте советского документального кино 60-70х гг: расцвет телефильма

После окончания Второй мировой войны стремительными темпами в СССР растет роль телевидения, и этому способствуют технические достижения: переход на стандарт разложения изображения 65 строк и 25 кадров в секунду (1949), переход к цветному изображению на ТВ (начиная с экспериментов 1954), переход на регулярное вещание (с 1955 – Москва, с 1956 – Ленинград)⁵⁰; также продолжалось интенсивное строительство новых передающих станций (270 разной мощности в 1961), и, конечно, запуск первого искусственного спутника Земли (ИЗС) в 1957 г, а также в 1965 г. ИЗС "Молния-1".⁵¹ Телевидение становится массовым явлением: в конце 50-х гг. серийный выпуск черно-белых телевизоров с диагональю экрана 35, 43, 53 см. В 1960 г в СССР использовалось 4 млн. телевизоров, действовали 70 телецентров и сеть ретрансляционных станций.⁵²

Государство стремилось делать неигровое кино массовым явлением. Кинотеатры документального кино существовали почти в каждом городе численностью 200-300 тыс. и более. Это были небольшие (на 100-300 мест) кинозалы, в которых постоянно менялся репертуар (показывались не только советские, но и интересные зарубежные фильмы: в Таганроге, например, с аншлагом в течение месяца шли такие картины, как "Япония в войнах", "Воспоминание о будущем", "Хеппенинг в белом", "Америка глазами француза" и др.). В кинотеатрах документального фильма также показывались игровые картины, чтобы такой кинотеатр был окупаемым. В Ленинграде действовало два таких кинотеатра – один на Невском проспекте ("Знание"), другой – на Большом проспекте Петроградской стороны ("Свет").

⁵⁰ Познин В.Ф. От пиктограммы до Интернета. СПб.: 2001. С.30-35.

⁵¹ Егоров В.В. Телевидение: теория и практика. М.: 1992. С.14-15.

⁵² Информация с временной выставки "Телевидение – окно в мир"// ФГБУ "Центральный музей связи имени А.С.Попова".

Что касается киножурналов, то вплоть до 1985 года они регулярно показывались во всех кинотеатрах перед началом игрового фильма. В Ленинграде каждую неделю выпускался журнал "Ленинградская кинохроника", по регионам Северо-Запада еженедельно шел "Наш край". Одночастевые фильмы или киножурналы ("Новости дня, "Фитиль") показывали перед киносеансами. В рубриках "Документальный экран" фильмы демонстрировались по телевидению.

Документалистика СССР периода 60х годов претерпевает существенные изменения: появление массового вещания толкает кинематограф на создание своего продукта в этой сфере – телефильма. Первым документальным телефильмом считается портретный очерк И.Беляева "Кратчайшее расстояние" (1957). Это лента о выпускниках одной из московских школ.⁵³ Встает вопрос – телефильм в той же мере искусство, что и экранные произведения? Появление телефильмов раскололо неигровой кинематограф. Эстетический замысел экранных публицистов всегда был на первом плане и "форматная" телевизионная структура ограничивала их творчество в необходимости снимать по канонам, формировавшимся в это время. Даже чисто технически реализовать для телевидения документальный проект было труднее: нужны были больше крупные и средние планы (поскольку домашний ТВ-экран был маленький), кино было преимущественно черно-белым, поскольку у большинства населения в это время еще не было цветного изображения на домашних экранах, также требовалась особая запись звука в соответствии с техническими характеристиками. Фильмы на ТВ демонстрировались на магнитной пленке, а в кинотеатрах – на чёрно-белой позитивной киноплёнке "МЗ-3", а также цветной "ЦП-8Р".

Тем не менее, постепенно и телефильмы входят в историю наблюдательного кинематографа. Никита Хубов снял с помощью

⁵³ Муратов С. А. Документальный фильм. Незаконченная биография. М.: 2009. С. 9-10.

длительного наблюдения картину "Ткачиха" (1968). Картина рассказывает о работницах ткацкой фабрики в городке Фурманове. Но "Ткачиха" была запрещена еще в процессе монтажа.

Для наблюдательной документалистики откровением становятся работы Павла Когана. Среди классики неигрового кинематографа его работа "Взгляните на лицо"(1956). Это разновидность социального эксперимента – здесь просматривается эксперимент еще на уровне идеи: установить камеру рядом с картиной, чтобы посмотреть, как люди на эту картину реагируют. Характерно наличие скрытой камеры, авторской идеи и длительного наблюдения. Павел и его команда "спрятались" возле картины Мадонны Литты в Эрмитаже (камеру установили за занавеской рядом с картиной). Никто из участников эксперимента не знал о ее существовании. В итоге лента "Взгляните на лицо" стала эстетическим потрясением, открытием своего времени. Оказывается, на человека можно смотреть просто как на человека, вне связи с его социальным статусом или достижениями – не как на ударника труда, коммуниста и так далее. Любой человек может просто прийти в музей увидеть Мадонну, послушать экскурсию, и на него все равно интересно смотреть.

В продолжение темы наблюдения за людьми создан и фильм "День за днём" (реж..П.Коган 1967г). Фактически его слоган "взгляните на лицо...мумии Ленина". В этом фильме нет слов, он рассказывает о том, как люди идут в мавзолей к В.Ленину. Фильм снят скрытой камерой, в картине использованы также кадры хроники самых ярких событий СССР, эти кадры смешиваются с кадрами сосредоточенных мрачных людей, которые идут посмотреть на великого вождя. Эта история получила свое комическое продолжение: "Потом эта история продолжалась, у Сереги как раз в книге было написано, что захотели снять кино под названием "Взгляните на пальто". То есть пришли люди из музея Ленина и сказали: "А вот тут висит

пальто Ленина, вы снимите лица людей, которые смотрят на это пальто. До абсурда можно довести любую идею".⁵⁴

Именно в 60-х годах произошло переосмысление вертовских канонов, которые снова вошли в моду: "По мнению ряда критиков, решительный перелом в отечественном документальном кино происходит в середине 60-х годов. Наиболее принципиальным выражением нового направления и как бы прямой реализацией вертовских замыслов становится фильм-портрет В.Лисаковича "Катюша" (1964), воплотивший в себе не только поиски кинематографистов, но и опыт все более влиятельной сферы экранной документалистики – телевидения".⁵⁵ Также сама личность Вертова становится крайне популярной. В 1966 г С.Дробашенко – известный кинокритик, выпустил сборник "Вертов: статьи, записки, замыслы", вышел полнометражный документальный фильм о Дзиге Вертове "Мир без игры", монография Н.Абрамова "Дзига Вертов" (1962), статья С.Юткевича "Размышления о киноправде и кинолжи", опубликованная в журнале "Искусство кино" (1964). Все это способствовало развитию авторской мысли неигрового кино в направлении кинонаблюдения. Примером служит телефильм В.Лисаковича "Катюша". Фильм портретный, авторский, воплощение художественного замысла, идейного вдохновения. Картина рассказывает историю санитарки-разведчицы Екатерины Деминой. Особенно поразил зрителя и критиков прием, придуманный В.Лисаковичем, по-новому использовавшем возможности скрытой камеры: режиссер запечатлел чувства героини, которой неожиданно показали на экране саму себя и ее фронтовых товарищей. Спустя годы Л.Джулай скажет об этой картине: "Маленькая по метражу и скромная по форме лента надолго определила содержание и стилистику документального киноискусства, зарядила его своей искренностью и человечностью, развернула и устремила глаза кинокамеры

⁵⁴ См. Приложение 1 (Интервью с Сергеем Цихановичем).

⁵⁵ Муратов С. А. Пристрастная камера. М.: 2004. С. 30.

глубинам человеческих душ. О документальном кинематографе стали говорить как об искусстве человековедения. Здесь проявляется специфика документальных фильмов для телеэкрана и экранных кинопроизведений".⁵⁶

В связи с увеличением интереса авторов к портретному и очерковому жанру стал расширяться и спектр затрагиваемых документалистами тем: "К концу 60-х гг. наибольшее признание получил жанр монографического очерка, иными словами, творческий портрет одного лица – рабочего, крестьянина, ученого, художника, писателя, музыканта."⁵⁷ Режиссеры все чаще касаются темы человека не в контексте идеологического строительства, но уже как самостоятельной личности, познающей этот мир, бытовые сюжеты все больше напоминают исследования авторами природы человека, его эмоций, жизненного цикла.

Примером такой картины может служить "Вечное движение" (реж. М.Меркель, 1967). Это произведение в восьми частях, рассказывающее о репетициях танцевального коллектива Игоря Моисеева. Кроме применения метода длительного наблюдения, автор также использовала прием асинхронного звука с картинкой : интервью с балеринами стало закадровым текстом для произведения, что выгодно выделило его в ряду подобных фильмов.

Человеческие эмоции исследует и С.Аранович в фильме "Сегодня – премьера"(1965). В картине использовался метод скрытой камеры, которая снимает внутреннюю кухню театра и жизнь актеров труппы Г.Товстоногова за кулисами. Имеется и метод провокации, например, эпизод, когда актеры видят камеру и по-разному на это реагируют.

В связи с возросшим интересом к личности человека возникает и интерес к теме мира на Земле, ценности человеческой жизни. Творчеством Дз.Вертова вдохновился молодой режиссер А.Пелешян и создал картину

⁵⁶ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. М.: 2005. С. 108.

⁵⁷ Егоров В.В. Телевидение: теория и практика. М.: 1992. С.18.

"Земля людей" (1966). Общность предметной среды (жизнь города) с подчеркнутым драматургическим клише, цикличным действием – именно так строились фильмы 20-х годов ("Человек с киноаппаратом" Дз.Вертова, "Москва" М.Кауфмана и др). В то же время акцентирование "человеческой стороны" жизни города, типизация через выявление несхожих между собой портретных характеристик – все это следы документалистики 60-х.

В неигровом кино 60-х присутствует мощное авторское начало. В этой связи стоит вспомнить о творчестве М.Ромма. В 1966 году выходит одно из самых известных его произведений "Обыкновенный фашизм", рассказывающий о нацизме. С точки зрения истории наблюдательного кино это произведение интересно именно пересечением в нем мысли Дз.Вертова и Э.Шуб, взгляды которых противопоставляли критики в 20-е годы. Этот фильм меняет наше представление о приемах в неигровом кинематографе: его основа – монтажная, как у Э.Шуб, но пролог выполнен приемом скрытой камеры, показаны кадры Москвы в стиле Дз.Вертова.

Стоит вспомнить и о такой мощной картине, как "235 000 000" (реж. У.Браун, 1967). Картина была создана к 50-тилетию Октябрьской революции и является портретом всей страны. Название отражает суть, 235 млн – население СССР на тот момент. Сценарист этой картины Г.Франк сказал: "Если говорить о моих учителях, то это, помимо непосредственно самого режиссера фильма Улдиса Брауна, конечно, Дзига Вертов, книгу которого ("Статьи, дневники, замыслы") я прочитал от корки до корки и многое мог оценить с точки зрения своей интуитивной практики. Поэтому в "235 000 000" его влияние, безусловно, было очень сильно".⁵⁸ "235 000 000" – один из самых масштабных кинодокументов, отразивших жизнь СССР этого времени.

Также популярной становится тема животного мира. Появляется наблюдательная картина "Шаговик" Б.Галантера (1969) о старой кобыле, чья

⁵⁸ Липков А. Герц Франк: "Смотреть и видеть" // "Искусство кино", №3/ 2004.

судьба работать на шаговике. Лошадь задает темп другим, более молодым особям. И даже рождение жеребенка не может изменить ее жизнь. Детеныша кобылы забирают хозяева, а она возвращается на шаговик. Методом наблюдения также снимается научно-популярный фильм "Язык животных" (реж. Ф.Соболев, 1967). На основе полученных киноопытов авторы фильма и научные консультанты рассказывают о способах обмена информацией между муравьями, пчелами, рыбами, курицами, дельфинами и т.д. Здесь, метод наблюдения применяется иначе, чем в социальных фильмах, однако есть и точки соприкосновения. О различии метода наблюдения научно-популярных и социальных фильмов автором работы рассказано в отдельном исследовании (см. Приложение 2).

В апреле 1961 года происходит одно из самых знаменательных событий в мировой истории: советский космонавт Юрий Гагарин отправляется в полет в космическое пространство. Становится ясно, что космос не просто человеческая фантазия. Документалисты берутся за новую тему: в этом же 1961 году выходит фильм "Первый рейс к звездам" (реж. И.Копалин, Д.Боголепов, Г.Косенко). Картина снята репортажной камерой, но с целью полностью отразить не только событие "человек в космосе", но и личность Юрия Гагарина, что приближает этот фильм к наблюдательному. Были и другие неигровые картины на тему космоса, среди них "Снова к звездам" (1961), "Наша Ярославна" (1963), "В скафандре над планетой" (1965).

Продолжается интерес документалистов к человеку труда, здесь преобладает наблюдательная и репортажная камеры: "Весенние свидания" 1964г. (реж. В.Трошкин) – фильм о труде и отдыхе советской молодежи, снят скрытой камерой,; "Горячее дыхание" (реж. А.Слесаренко, 1966) – изначально фильм о труде шахтеров и должен был сниматься репортажной камерой, однако впоследствии произошла авария, авторы применили включенное наблюдение и фактически провели журналистское расследование причин аварии. Также с применением метода наблюдения

снят портрет "Военной музыки оркестр" (реж. П.Коган, 1968) – о трудовых буднях военного оркестра и многие другие картины.

Кроме большого тематического разнообразия, увеличивается и количество производимых неигровых фильмов: "В 1960 году хроникально-документальные студии страны создали 23 полнометражных фильма, 360 короткометражных, около 1400 номеров периодических журналов. К концу десятилетия объем продукции несколько снизился – 300 фильмов и 1300 номеров периодики ежегодно, – но тем не менее и этого было достаточно для нормального развития процесса".⁵⁹

В 70-е количество производимой кино- и телепродукции не только не уменьшается, но увеличивается. Большое количество документальных фильмов этого периода обусловлено в том числе популярностью короткого метра. Кроме очерков распространены зарисовки. К примеру, В.Коновалов "Двое на треке" (1970): 9-ти минутная зарисовка, методом наблюдения сняты велогонщики Амали Пахадзе и Игорь Целовальников во время отдыха, тренировок, а также во время заезда. Сами авторы называли эту картину психологическим этюдом – в ней исследуется явление соревновательного духа.

В жанре зарисовки А.Пелешян создает картину "Времена года", которая становится символом советских 70-х. Картина также короткометражная (29 мин), посвящена природе, сделана на основе кадров Армении: полей, моря и гор, крестьян и пастухов, под отрывки из "Времена года" Вивальди. Самое главное в этом произведении – его необычный киноязык, практически как у Р.Флаэрти, прием повтора кинофразы, и, конечно, титры, как у Дз.Вертова. Все это делает картину необычной, поэтичной и символичной.

Продолжает развиваться портретная документалистика с применением метода наблюдения. Тематика фильмов все больше расширяется. Этому

⁵⁹ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. М.: 2005. С. 118.

способствует и политическая ситуация в стране, и научные достижения, и внешнеполитические связи. 70-е годы в документалистике обозначились как период "застоя". Однако именно в этот период было снято множество прекрасных портретных картин школой ленинградских документалистов. Эти фильмы по праву считаются классикой документального кино. Среди таких лент "Вороне где-то бог" В.Виноградова (1974). Ленинградский кинорежиссер со своей съемочной группой отправился в Театральную Академию на Моховой в день экзаменов и понаблюдал за абитуриентами.

Особая роль здесь отведена героям – подобраны несколько типажей, которые отразили категории поступающих в театральные вузы в целом. Например, поэт-нарцисс, который считает себя гением, но в итоге, не поступает. Важную роль в картине сыграл параллельный монтаж: благодаря такому приему мы видим никогда не существовавший разговор между абитуриентом и мастером, набирающим курс: Мастер говорит, что комиссия стремится найти новых звезд, что та 1000 непоступивших – люди, которые просто больны театром, но никакого отношения к нему не имеют и их надо лечить. Абитуриент не согласен и предполагает, что его несправедливо не заметили, и он в театре "все равно будет", потому что он уверен, что там ему самое место.

В процессе съемок камера не была скрыта, более того, ребятам задавались вопросы от режиссера, они говорили в микрофон. Но для волнующихся будущих актеров камера стала скрытой, поскольку они были в особенной психологической ситуации. Здесь также появляется нетипичный для наблюдательных картин закадровый текст – нарратор как дополняющий реальность голос в вашей голове, который поясняет картинку и ведет зрителя через весь фильм.

Другая наблюдательная картина, также классика отечественного кинематографа – "День переезда" (реж. Л.Станукина 1970). Отражение жизни человека в СССР. Большая семья получила новую квартиру, собирает вещи, чтобы переехать. Автором применен прием фотокарточки (5-7

минутный кадр, где неподвижно сидят герои картины, как на фотографии, прием заимствован у В.Виноградова), но в остальном в фильме применена привычная камера: люди запечатлены в момент наибольшего волнения при сборе вещей, и архивная съемка (награждение новым жильем). Другая портретная работа Л.Станукина "Идет трамвай по городу" (1973) снята привычной и скрытой камерой, рассказывает о буднях водителя трамвая. Фильм прекрасен своей динамичностью, живостью, особенным представлением автора о Ленинграде.

В 70-х годах, ставшая самостоятельным режиссером М.Голдовская (начинала она оператором, работала над упомянутой ранее "Ткачихой"), останется верна методу съемок длительным наблюдением. Среди ее режиссерских наблюдательных работ: "Раиса Немчинская – артистка цирка" (1970), "Дениска – Денис" (1976), "Испытание" (1978).

Одним из первых в конце 70-х применяет метод непрерывного немонтажного фильма Г.Франк в картине "Старше на десять минут" (1978). Ценность данной картины в том, что реальное и экранное время совпадают, фильм длится всего 10 минут, и все это время мы наблюдаем целую палитру эмоций на лице маленького мальчика по ходу просмотра им театральной постановки. Это новое веяние в теории и практике наблюдательного кино, прием, который базируется не на монтаже запечатленной "жизни врасплох", а на монтажном мышлении в процессе съемки и на стадии замысла произведения.

К началу 80-х гг. советская документалистика подошла с уже весьма значительным багажом приемов, методов, выразительных средств и технических возможностей. Однако оставалась проблема идеологизации и цензуры неигрового кино.

1.4. Фильм-наблюдение как феномен документалистики постсоветского периода

В годы перестройки в Советском союзе кинонаблюдение продолжало пользоваться большой популярностью. В это время метод снова уходит в

краткосрочную, репортажную форму: "Документалистику начала перестройки можно назвать кинематографом быстрого реагирования. Активизируются, прежде всего, его хроникально-репортажные формы, которые, казалось, были обречены на неминуемое отмирание в соперничестве с более оперативным телевидением".⁶⁰

В связи с техническими достижениями производство фильмов становится гораздо быстрее и проще: "Появление в начале 1980-х годов видеокамер решило проблему синхронизации, поскольку изображение и звук стали записываться одновременно на магнитной ленте, а изобретение скрытого тайм-кода позволило быстро монтировать отснятый видеоматериал".⁶¹

Становится популярной тема молодежи. Своеобразное отражение эпохи перестройки и заданной темы – лента "Легко ли быть молодым?" (реж. Ю.Подниекс, 1987). Фильм завоевал большую любовь зрителей: "Залы во время его показов были переполнены, даже скептиков изумляла степень социальной откровенности, от которой успели отвыкнуть и зритель, и кинематограф".⁶² Такая популярность фильма имела свои причины. Во-первых, фильм был не политическим, а проблемным очерком, он раскрывал тему, которой до этого момента несильно интересовались документалисты, но которая, как оказалось, нашла отклик у аудитории.

Картина рассказывает о проблемах советской молодежи в период перестройки: 18 историй представителей молодого поколения, и ни один герой не похож на другого. Фильм прелестен разнообразием типажей (различное социальное положение ребят, их характеры, семейные обстоятельства), но все же каждый из них пытается найти ответ на вопрос,

⁶⁰ Там же. С. 183.

⁶¹ Эфир на фоне эпохи: Очерки истории Ленинградского-Петербургского радио и телевидения под ред. С.Н. Ильченко, В.Г. Осинского, Ю.В. Ключева. СПб.: 2013. С.113.

⁶² Новейшая история отечественного кино 1986-2000 под ред. Л. Аркус, И. Васильева, П. Гершензон и др. // Кино и контекст. Т. IV. СПб.: 2001. С. 261.

вынесенный в заглавие фильма: легко ли быть молодым? Позже ученица и последователь Ю.Подниекса, Антра Целинская, снимет фильм с той же идеей в другом времени. Так появились "Легко ли быть?.. 10 лет спустя" (1997 г) и "Легко ли?.. 20 лет спустя" (2010 г). Также российским режиссером в 2011 году была снята одноименная картина, схожая идеей с фильмом Ю.Подниекса, однако в контексте своего времени и уже с новыми героями. Все фильмы основаны на съемках привычной камерой, интервью с героями, а также небольшом количестве хроники.

Возникали картины о "молодежной субкультуре". Фильм Н.Обуховича "Диалоги" (1986), снятый привычной камерой в клубе "Маяк", когда там собрались самые именитые подпольные молодые музыканты своего времени из групп "Аквариум", "Кино", "Игры", "Аукцыон" и другие. Годом позже Алексей Учитель снял фильм "Рок" (1987), где с помощью привычной камеры осветил деятельность рок-групп Ленинграда – все тех же знаменитых подпольщиков Гребенщикова, Цоя, Шевчука, а также Адасинского, Гаркуши и других. Однако этот фильм был не просто о роке как об атмосферной музыке, а скорее о роке как о социальном явлении. Что выгодно отличает его от других коллективно-портретных наблюдательных фильмов данной тематики.

В годы перестройки становится известным А.Сокуров. До этого времени его фильмы не были приняты советской цензурой. Для наблюдательной документалистики важно вспомнить о картине "Жертва вечерняя" (1984-1987) – зарисовке на тему официальных советских праздников. Показана майская демонстрация, праздник, салют. И на фоне официозного праздника уставшая серая толпа не ощущающих никакой радости людей. В финале А.Сокуров умело применяет звуковое оформление: церковное песнопение, покаянная молитва "Жертва вечерняя", которая является контрастом ко всему происходящему на экране.

Стартует избыточительная, острая документалистика перестройки, которая протянется далеко за пределы положенного времени – отголоски этой документалистики и сейчас можно увидеть на экране. Некоторые другие произведения А.Сокурова также были созданы с применением метода наблюдения. Так, заказная картина о ленинградской школе фигурного катания и ее победах благодаря настойчивости автора и наблюдательной камере превратилась в короткометражный фильм-портрет о тяжелом труде молодых фигуристов. Речь идет о картине "Терпение. Труд"(1985-1987). Заказчику был сдан небольшой наскоро смонтированный ролик рекламного характера, так как картина-портрет ему не понравилась. Настоящую ленту показали только в перестройку. Другая картина-портрет "Мария" не полностью основана на наблюдении, однако интересна своей историей: этот фильм был изначально снят молодым А.Сокуровым для защиты своего диплома. Картина повествовала об ударнице труда, крестьянке Марии Войновой. Сокуров также показал атмосферу русской деревни того времени в соответствии с поверхностным взглядом городских на жизнь в селе. Эта часть картины цветная, радужная. Спустя 9 лет А.Сокуров вновь приехал в эту деревню и снял вторую главу – черно-белую трагическую повесть о том, как завершилась жизнь ударницы труда. Именно периодическое наблюдение в этой картине для нас представляет особую ценность.

Во времена перестройки становится популярным Н.Обухович. И, прежде всего, благодаря картине-портрету "Наша мама – герой" (создан в 1979, однако вышел фильм на экраны только через 10 лет, потому мы относим его к документалистике перестройки). Это портрет ткачихи, героини труда, товарища Голубевой. Репортажной камерой были сняты "парадные" кадры о ее прекрасной общественной деятельности и трудовых успехах, но когда товарищ Голубева приходит домой – там ее ждет привычная камера и перед ней она оказывается несчастной женщиной, у которой совсем нет времени на семью. Эта картина определяет направление советского кинонаблюдения данного периода в частности и советской

документалистики в целом: "Н.Обухович и А. Сокуров пришли, таким образом, к разным, но отнюдь не противоречащим друг другу выводам. Живой, реальный человек со своими страстями, радостями, болями, победами, поражениями, чудачествами, ошибками, интересен авторам, а потому и зрителям – и, вероятно, это самое главное достижение кинематографа 80-х".⁶³

В перестроечный период меняется система ценностей, отражаемых авторами экранной и теледокументалистики. Если раньше все "одиночки" против системы были в проигрышной ситуации, то теперь такие картины все чаще заканчивались победой над системой (как в фильме С.Зеликина "Перед выбором", 1989 г.). На первый план новых документальных портретных очерков выходит человеческое достоинство, совесть, честь и справедливость. Тенденции документального кино перестроечного периода говорят о создании нового социального мышления документалистов. Однако именно в этот период взлета неигрового кино осуществляется и его падение – документальные фильмы не демонстрируются отечественному зрителю, картины задерживают на полках по два-три года, ленты снимают с телеэфира. Прокатная проблема – одна из ключевых в этот период неигрового кино.⁶⁴

90-е годы принесли коммерциализацию. Оказавшись без поддержки государства режиссеры кино столкнулись с рядом проблем. Прежде всего, это финансирование картин, а также средства для их проката, поскольку в начальный период коммерциализации нужно было платить за все: например, за показ кинофильмов и их отрывков "Мосфильм" требовал денег.

Из социальной, проблемной сферы теле- и экранная продукция стала переходить в развлекательную: ток-шоу, разоблачительные передачи и др. На свободный неосвоенный русский рынок хлынули зарубежные проекты: шоу, игровые картины, сериалы. Увеличению количества телевизионной и

⁶³ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. М.: 2005. С. 195.

⁶⁴ Муратов С. А. Документальный фильм. Незаконченная биография. М.: 2009. С. 279-284.

кинопродукции способствовало появление новых телеканалов. В период с 1991 по 1997 годы их было запущено только в Москве и Санкт-Петербурге около 10-ти, среди них и "НТВ", и "Рен-тв", и "ОРТ", и "2*2" и т.д.⁶⁵

Увеличение потока информации и количества проектов повлекло за собой ухудшение качества. Коснулись эти изменения и документалистики, как писала режиссер М.Голдовская: "От документального кино отлетела способность всерьез влиять на общество".

Кинотеатры документального кино также претерпевали изменения и перепрофилизацию, т.к. шла борьба за собственность: к примеру, на этой волне в начале 90-х приватизировали ленинградский кинотеатр документальных фильмов "Знание". Закрывались творческие объединения, типа "Экран". Однако это не только не уменьшило количество производимой продукции, но даже увеличило ее, в первую очередь за счет создания новых киностудий: "... в 1990 г. наблюдается "бум" появления независимых студий, которых к 1991 г. было зарегистрировано в Союзе кинематографистов более 400, а по другим оценкам – около 200".⁶⁶

Государственное кино практически перестает существовать, а вместе с ним лишаются финансирования и работы множество людей по всей России. В 1989 году прекращает работу система т/о "Экран" ("Телефильм"), которая функционировала не только в столице, но и на периферии. Из "Телефильма" создают сначала производственное объединение, а затем (в 1997 году) государственное унитарное предприятие "Союзтелефильм"⁶⁷, номинальную организацию, занимающуюся в основном производством отчетной документации.

В это же время происходит окончательный раскол телевидения и экранного производства. В период уничтожения советского

⁶⁵ Лейтес Л.С. Развитие техники ТВ-вещания в России (справочник). М.: 2005. С. 70-73.

⁶⁶ Введение в экранную культуру : новые аудиовизуальные технологии ред. К.Э.Разлогова. М.: 2005. С. 310.

⁶⁷ Официальный сайт "Союзтелефильм"// "История" URL: <http://mebu.ru/stf/history.html> (дата обращения от 12.02.2016).

государственного строя создаются нечеловеческие условия труда для российского экранного кинематографа. Множество факторов (среди которых конкуренция с телевидением, дорогие билеты, видеопиратство) приводят к снижению экономических показателей кино. Киноиндустрии приходится бороться за зрителя, соответственно, на первый план выходит популярность. Которую в свою очередь задает индустрия телевидения, оказавшаяся в более выгодной ситуации: существует эта структура больше за счет абонентской платы и рекламы. Также телевидение имеет бОльшие нежели киноиндустрия возможности производства.⁶⁸ Неигровое кино уходит на второй план. Экранная документалистика практически полностью переходит на существование в рамках фестивалей.

Документалистика 90-х весьма неоднозначна в связи с политической ситуацией. И для авторов, и для аудитории возникшая свобода стала неопределенностью: "Невнятность социально-политической ситуации, давление всеобщего страха перед тотальным терроризмом, отсутствие четких ценностных ориентиров, "закрытость" будущего – явления, определившие эмоциональную основу восприятия любого экранного сообщения в непростые 90-е годы".⁶⁹ В это же время для в документальных наблюдательных фильмов наступает новый период подъема: показать реальность, не комментируя ее, чтобы зритель сам мог разобраться в ощущениях – веяние 90-х годов, которое ощущается и по сей день.

В это время история наблюдательного кино пополняется новым списком выдающихся мастеров: В.Косаковский, С.Дворцовой, А.Авастакесян, А.Погребной, В.Манский и др.

Алексей Погребной снимал свою наблюдательную картину "Лешкин луг" 10 лет (с 1990 по 2000 гг.): изначально это была просто хроника семьи фермеров, у которых были заведены "старые" порядки. Потом картина

⁶⁸ Введение в экранную культуру : новые аудиовизуальные технологии ред. К.Э. Разлогова. М.: 2005. С. 168.

⁶⁹ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С. 418.

приобрела характер драмы – по прошествии времени было снято множество деревенских сюжетов. Получился практически документальный сериал, где сама жизнь давала поводы для рассуждений.

Фильм-наблюдение Сергея Дворцевого "Счастье" (1995) получает множество наград: и "Послание к человеку" (1995, лучший дебют), и "Молодость" (1995, лучший неигровой фильм, приз фипресси), и МКФ антропологических и социальных документальных фильмов в Париже (1996, лучший к/м фильм) и еще более 10-ти международных и всероссийских призов. Фильм оказывается практически откровением не только для России, но и для всего мира.

Это наблюдение без комментария, крайне сложная картина о жизни в степи. Смыслы этой картины зрителю нужно понимать самостоятельно, без подсказок автора. Автор ни коим образом не направляет мысль зрителей, а просто отражает действительность в соответствии со своими представлениями. Как когда-то Р.Флаэрти, С.Дворцевой тщательно выбирал себе героев – ему была интересна история кочевников, нужно было понять их жизнь, которая со стороны казалась однообразной и нетяжелой. Снимал С.Дворцевой с 4-мя операторами, однако сумел добиться схожести в их съемках настолько, что кажется, что запечатлел картину один мастер. С.Дворцевой соединил в своей картине любовь к настоящей жизни Дз.Вертова, первый план истории героев Р.Флаэрти и длинные планы Э.Шуб.

Съемка производилась привычной камерой: "Прошло полтора месяца, прежде чем я понял, что буду снимать. То есть шел мысленный отбор. С другой стороны, я понимал, что после этого группа должна быть в постоянной готовности к съемке. Как только мы приехали уже с оператором, я попросил его постоянно иметь с собой камеру и как можно чаще включать ее без пленки, чтобы чабаны привыкли к ней, к ее звуку. Конечно, у оператора руки чесались – поскорее снимать. Но я не позволял. Жил в

страшном напряжении, ожидая, когда появится то, что я уже отметил для себя: пока не увидел, например, как малыш сидит один в юрте, ест свою кашу, а сон подступает к нему, глазенки закрываются и он падает набок, скошенный сном... Мы снимали мальчика пять или шесть раз, уже хорошо зная, как он ведет себя в эти минуты, как размазывает еду по мордочке, как пальчиком выскребает миску, как опускается на пол. Камера стояла на штативе прямо перед ним".⁷⁰

Также настоящее достижение наблюдательного кино 90-х: фильм Артура Аристакисяна "Ладони"(1994). Это групповой портрет кишиневских нищих. Среди них автор жил 2 года, снимал ручной камерой. Фильм черно-белый, очень атмосферный и по своей природе близок к работам Дз.Вертова. С одной стороны, здесь не такие длительные и утомительные планы, как у Сергея Дворцевого, с другой стороны, герои подобраны под своеобразный манифест режиссера, который он сам читает за кадром. Хотя фильм идет 140 минут (что для наблюдательного кино без дополнительных приемов, например, интервью или полноценного нарратора, довольно много), фильм смотрится на одном дыхании. Он остросоциален, откровенен. Он отражает все тяготы жизни российского народа в 90-е. Здесь и парень-инвалид, который верует, что придет Царствие небесное и потому дает обет не сойти до этого с места, и мужчина, который снимает одежду с мертвых, чтобы потом продать ее, старик, который собирает мусор, чтобы его было больше и больше в складываемой "пирамиде". Все эти эпизоды соединяются в единую картину страдающего города, народа, страны.

Фильмы о людях с тяжелыми судьбами популярны в 90-е годы. В 1996 году Виталий Манский снимает картину "Благодать". Это история заброшенной русской деревни в которую "даже немцы не пришли завоевывать. Висел, флаг, висел до самого 1945". Здесь живут несколько старух, старик и молодая девушка, которая беременна неизвестно от кого.

⁷⁰ Лындина Э. Сергей Дворцевой: "ручная работа"/"Искусство кино", №11/ 1997.

Каждый из жителей этой деревни всю жизнь ждет чуда, которое, как мы знаем, никогда не произойдет. Фильм наполнен историями, рассказанными на камеру, и сюжетами, запечатленными привычной камерой. Что примечательно, фильм финансировали две страны – Россия и Финляндия. Российское документальное кино этого времени постепенно выходит на рынок международного сотрудничества.

Популярна и тема деревни. Так, известным становится Виктор Косаковский, снявший ленту "Беловы" (1993). Его картина получила множество международных наград (более 5ти), а IDFA даже включил этот топ-10 наряду с "Броненосцем Потемкиным" "Нануком с Севера". Это семейный портрет. 4 героя Косаковского совершенно не понимают, что в них такого интересного, из-за чего их нужно снимать и делать о них целый фильм: пожилые люди, чья жизнь – рутинная работа в селе да разговоры о тяготах этой жизни. Вечный вопрос о том, кому на Руси жить хорошо. Картина снята методом привычной камеры, были и постановочные сюжеты, использованы интервью с героями. Тема была раскрыта по-новому именно за счет того, что снималась в 90-е, когда практически каждому россиянину вопрос о тяготах жизни и "мытарствах" был особенно близок.

В целом, к концу 90-х Россия пришла к тематическому вектору современной наблюдательной документалистики: интерес к человеку с его повседневными проблемами, разнообразные истории, тяжелые судьбы. На Западе же мы увидим возрождение интереса к наблюдательному кинематографу для создания остропроблемных фильмов. Также в наше время происходят существенные продвижения в применении различных приемов метода наблюдения, которые мы опишем и систематизируем во второй главе работы.

Выводы:

Мы проследили развитие метода наблюдения в документалистике в различные временные периоды. В первый период, связанный с именами Дз.Вертова, Э.Шуб, М.Кауфмана, Р.Флаэрти, появились различные средства для создания фильмов-наблюдений, различные способы применения метода наблюдения в различных жанрах: это и творческое использование техники, и эксперименты с монтажом, и различные изобразительно-выразительные средства. С течением времени вариантов применения становилось все больше: метод применялся для создания фильмов-эссе, памфлетов, различных видов очерка, зарисовках и т.д. На основе заложенной Дз.Вертовым теоретической мысли и практики Р.Флаэрти создавались стили (синема верите, дайрект синема), а затем возникали одноименные течения.

В истории советского неигрового кино есть несколько пиков, эти пики связаны в основном с возрастающей популярностью метода наблюдения: 20-е 20 века, когда закладывались основы наблюдательного кино, 50-60е гг – второй период расцвета, который связан с популярностью портретного очерка и метода наблюдения соответственно. К периоду перестройки в фильмах-наблюдениях усложняется драматургия произведений (к примеру, композиция), увеличивается количество используемых изобразительно-выразительных средств. На протяжении всей советской истории мы проследили, как создается эстетика неигрового кино в "художественной оболочке".

В 90-е годы закладывается современное понимание создания документальных фильмов методом наблюдения: отмечается тенденция к остропроблемному, социальному контенту. Также налаживается совместное производство фильмов несколькими странами, все чаще российские режиссеры выходят на международные фестивали, зарубежные критики проявляют к их работам интерес, также по всей России создаются фестивали

кино, которые и по сей день являются основной площадкой для показа неформатных фильмов.

Глава 2. Наблюдение как метод: основные техники и приемы, скрытые и явные возможности.

2.1. Виды наблюдения в документалистике

Существует множество определений метода, но в данной ВКР мы будем пользоваться следующим: **метод** – это "а, м. URL: греч. *methodos* , путь, способ, прием теоретического исследования или практического осуществления чего-н. *Аналитический м. Пользоваться каким-н. методом*".⁷¹ Если быть точнее, то в данном конкретном случае метод – это совокупность приемов и техник, которые позволяют создать документальное произведение. Эти конкретные приемы и техники мы рассмотрим чуть позже.

Метод может быть основным, но при этом не единственным, даже при используемой нами дефиниции. Создание документального кино – процесс синтеза множества методов. Среди них и рассматриваемый нами метод наблюдения.

В основе наблюдения обыкновенно лежит преднамеренное или непреднамеренное восприятие. Непреднамеренное восприятие – это типичное созерцание, наблюдение же отличается целенаправленностью.⁷²

В социологии наблюдение – это "метод сбора первичных эмпирических данных, который заключается в направленности, систематическом восприятии и регистрации значимых с точки зрения целей и задач исследования социальных процессов, явлений, ситуаций, фактов, подвергающихся контролю и проверке".⁷³

Наблюдение очень сложный и многосторонний процесс. Его тип можно определить не только с помощью внешних признаков (объекта наблюдения, условий самого наблюдения), но и внутренними признаками (которые зависят от личности наблюдателя). Всякое наблюдение имеет ряд

⁷¹ Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: 2012. С. 297.

⁷² Кашинская Л.В. Метод наблюдения в журналистике. М.: 1987. С.3.

⁷³ Санжаревский И.И. История, методология и техника исследования проблем общества и личности в социологии. Тамбов: 2012. С. 144.

трудностей, которые связаны, прежде всего, с тем, что объект наблюдения будет выдавать трудно прогнозируемые реакции.

Наибольшую схожесть с методом наблюдения в социологии, рассматриваемое нами кинонаблюдение имеет, когда данный метод играет самостоятельную роль. Это становится возможным при изучении: "... уникальных и быстротечных явлений общественной жизни и при монографическом исследовании отдельных локальных объектов. В некоторых ситуациях, таких как катастрофы (например, землетрясение), сильное нагнетание страстей в обществе (например, межнациональные конфликты), наблюдение становится чуть ли не единственно возможным подходом к изучению социальной реальности".⁷⁴

Кинонаблюдение (или метод наблюдения в документалистике, в неигровом кино; также используется термин наблюдательная камера) – метод очень схожий с методом наблюдения в журналистике. В разных типах журналистики этот метод осуществляется для разных целей:

- а) сбор информации; в данном случае цель – посредством наблюдения получить необходимую для создания журналистского материала информацию. Например, ведение журналистского расследования об экспериментах над животными. Внедрение в коллектив для добычи информации – применение включенного наблюдения.
- б) видеоматериал – зафиксированное камерой видео, которое ляжет в основу или станет частью журналистского произведения. Таким материалом может послужить зафиксированное скрытой камерой для журналистского расследования. С этой же целью делается и рассматриваемый нами метод кинонаблюдения.

Метод кинонаблюдения – "способ съёмки, родственный репортажу, выступает, как своего рода "растянутый во времени" репортаж. Как и в репортаже, съёмка ведётся в момент свершения события, а жизненные факты

⁷⁴ Там же. С. 115.

представляют определённую ценность для общества. Но шкала ценности здесь менее жесткая и определённая – создатели фильма не могут заранее сказать, что именно будет иметь социальный интерес.

Характерная черта кинонаблюдения – длительность, протяжённость творческого процесса, по времени он сравним с длительностью снимаемого события. Особенность кинонаблюдения – регулярность съёмок в течение этого периода, что позволяет воссоздать явление в его целостности. Находящееся в прицеле киноаппарата явление, таким образом, развивается, изменяется, так что начальные и конечные позиции могут быть разительно несхожи".⁷⁵

Если говорить о разновидностях наблюдения, то в кинематографе они по большей части схожи с видами наблюдения в журналистике. Журналистика определяет следующие виды наблюдения: **открытое и скрытое** наблюдение (где журналист скрывает или нет свое присутствие), **включенное и невключенное** наблюдение (предполагает, что журналист либо участник происходящего, либо созерцает его со стороны), **прямое наблюдение или косвенное** (есть непосредственный контакт журналиста с реальной действительностью или наблюдение за объектом через социальные проявления – изменения в поведении, поступки). Наблюдение также может быть с предварительным планом или без. В таком случае это будут **структурированное или неструктурированное** наблюдение соответственно. Наблюдение может различаться по месту проведения (этот вид больше относится к социологии, но также рассматривается теоретиками) – **полевое и лабораторное**. По частоте обращения к объекту – **систематическое и несистематическое**.

Исходя из данных видов и кинематографической практики мы вывели следующие виды кинонаблюдения:

1) по времени фиксации: краткосрочное, долгосрочное, периодическое.

⁷⁵ Мартыненко Ю.А. Документальное киноискусство. М.: 1979. С.14.

Краткосрочное наблюдение в кино тяжело зарегистрировать, поскольку каждая фиксация камерой событий, по сути, может считаться краткосрочным наблюдением. Этот вид наблюдения присущ ранним формам кинодокумента, таким как непостановочные ленты братьев Люмьер.

Долгосрочное (длительное) наблюдение – это базовая разновидность данного метода, которая наиболее часто используется в современной и классической документалистике. Отличается длительностью процесса и большим количеством запечатленного материала (в среднем на съемки и подготовку уходит от полугода, в итоге может получиться около 100 отснятых часов). Практически все фильмы, которые мы рассматривали в первой главе и к которым обратимся в третьей, используют именно этот вид наблюдения.

Периодическое наблюдение – редко использующийся в документалистике вид наблюдения. Представляет собой несколько краткосрочных/долгосрочных наблюдений (2 и более), выполненных с определенной периодичностью. Дополнительно характеризуется постоянным объектом и/или местом съемки, схожими условиями. Пример такого фильма: "Мария" А.Сокурова – наблюдение за судьбой одного и того же человека (объекта) с периодичностью в 9 лет (было осуществлено 2 съемки).

2) скрытое и открытое наблюдение.

Скрытое наблюдение в кинодокументалистике осуществляется с помощью съемок скрытой камерой, длиннофокусной оптикой, дистанционного оборудования или с помощью приема отвлечения внимания. Так же как и в журналистике, скрытым наблюдением может считаться, если объект съемок не знает о том, что происходит фиксация событий. Однако поскольку объектов съемок может быть несколько, то скрытым наблюдением в кинодокументалистике будет считаться, если хотя бы один объект съемки не знает о камере. Также скрытым наблюдением может считаться, если открытая

камера в силу определенных обстоятельств (например, психологической ситуации) хотя бы для одного объекта является скрытой (подробнее эту ситуацию мы рассмотрим в параграфе 2.3). Пример скрытого наблюдения – эпизод из фильма "Катюша" В.Лисаковича, где главной героине показывают в зале просмотров ленту про нее саму и ее фронтовых товарищей.

Открытое наблюдение – вид наблюдения, при котором все объекты съемки знают, что их фиксирует камера. Как правило, при таком виде наблюдения применяется прием привычной камеры (подробнее об этом приеме в параграфе 2.3). Пример открытого наблюдения – фильм С.Дворцевого "Счастье".

3) по степени влияния на съемочный процесс: включенное и невключенное наблюдение.

Включенное наблюдение – вид наблюдения, при котором режиссер старается повлиять на съемочный процесс, например, применяет метод провокации. То, что режиссер может и должен вмешиваться в ход создания наблюдательной картины, считали, к примеру, последователи течения "синема верите". Примером такой картины может служить лента Й.Ивенса "Сена встречает Париж".

Невключенным наблюдение становится, когда автор фильма дает событиям перед камерой развиваться самостоятельно. Принципа невключенного наблюдения придерживались представители течения "муха на стене" (или "прямого кино"). Именно поэтому течение так называлось: имелось в виду, что муха на стене наблюдает за происходящим и никак не может и не должна влиять на процесс, а только его фиксировать. Примером такой работы служит фильм Р.Ликока и Р.Дрю "Стул".

3) по степени подготовленности/постановочности: структурированное и неструктурированное.

Структурированное наблюдение – это наблюдение с тщательной подготовкой и долей постановочности. Имеется в виду, что режиссер не только тщательно подбирает героев, пишет заранее подробный сценарий, но и постоянно влияет на съемочный процесс, старается проектировать сюжеты, которые решает запечатлеть. Именно так, к примеру, работал Р.Фларэти в "Нануке с Севера" и "Луизианской истории".

Неструктурированное наблюдение – вид кинонаблюдения, когда у проекта есть начальная идея и, может быть, небольшой сценарный план, а остальное развивается за счет естественного хода событий. Чаще всего такое наблюдение можно спрогнозировать, но очевидный результат будет только во время съемок. Пример такого вида "Взгляните на лицо" П.Когана.

4) по конечной цели автора: экспериментальное, исследовательское, образное(типизированное), портретное.

Экспериментальное – вид наблюдения, при котором автор фильма задает определенную тему, но не знает конкретного конечного результата. Обычно это социальные эксперименты с вопросом "А что будет, если?" Пример такого наблюдения в картине "Свято" В.Косаковского. Для создания этого эксперимента автор фильма до определенного возраста не показывал своему маленькому сыну, зеркало, чтобы потом зафиксировать на камеру его реакцию на незнакомый предмет.

Исследовательское наблюдение – вид, при котором исследуется уже хорошо известное явление, которое автор считает необходимым воссоздать в своей картине. Примером может служить фильм Т.Бальмеса "Малыши".

Образное (типизированное) наблюдение или наблюдение-моделирование – вид наблюдения, обычно используется для создания фильма в жанре зарисовки или коллективного портрета. Это наблюдение, которое направлено на выявление типического в объектах внимания. Пример: фильм А.Пелешяна "Земля людей".

Портретное наблюдение – это наблюдение с целью рассказать о жизни героя, раскрыть его с необычной стороны, подчеркнуть его уникальность. Обычно такой вид наблюдения можно встретить в биографических портретных очерках. Пример портретного наблюдения – фильм Н.Обуховича "Наша мама – герой".

Выявленные нами виды достаточно условны и могут сочетаться, синтезироваться, их можно найти практически в каждом фильме-наблюдении. **Наблюдательное кино или фильм-наблюдение – это "продукт" кинонаблюдения. Произведения, где основным методом съемки автором был выбран метод наблюдения.**

Несмотря на наличие понятия фильм-наблюдение, возникает вопрос целесообразности его использования. Встает проблема жанрообразования – становится ли фильм-наблюдение отдельным жанром в документалистике или все же является только разновидностью документального кино? Эту проблему мы рассмотрели в следующем параграфе.

2.2. "Метод наблюдения" – "фильм-наблюдение": трансформация понятий

Проблема жанрообразования является одной из ключевых в документалистике.⁷⁶ Пришла эта проблема из теории кино: "В разных изданиях стихийно вспыхивают пикировки по вопросам, связанным с жанрами, режиссеры и продюсеры в интервью часто высказываются на эту тему – значит, она сейчас людей волнует. Разногласия вызывают два основных вопроса: какие жанры более актуальны и коммерчески выигрышны и надо ли придерживаться жанровых канонов. Как часто бывает, в этих дискуссиях выявилась неопределенность предмета, о котором идет речь. Вроде бы жанры – что-то совершенно элементарное, но на самом деле это

⁷⁶ Салынский Д. наброски к проблеме жанров в кино// "Киноведческие записки" №69/2004.

одна из самых темных проблем в кино".⁷⁷ В Советское время не раз возникали дискуссии о проблемах нечеткости жанровой структуры. В рамках одной из таких дискуссий А.Митта резонно заявил: ""Жанр – один из первых ориентиров, которые дает фильм зрителю. Замечу, что указание жанра в анонсе обеспечивает наиболее доброжелательную аудиторию. так как отбирает заинтересованных именно в таком жанре зрителей".⁷⁸ Также в поддержку более четкой структуры Е.Габрилович говорит: "Презрительное отношение к правилам жанровых организаций неверно, ведет к анархии, беспорядку. Художник должен быть личностью и профессионалом одновременно: владеть всеми элементами жанров и знать, что он хочет сказать".⁷⁹ Концепции жанрообразования экранных документов самые разнообразные в силу различных подходов, множества уже существующих критериев и систем жанров. Кроме того, необходимо помнить, что жанр – понятие динамическое, т.е. развивающееся сообразно времени. Появление новых жанров и новых жанровых концепций в современности неизбежно, поскольку изменились условия применения "старых" систем: технологические, идеологические и эстетические. Однако согласимся, что "в самом выборе жанра произведения обнаруживается отношение художника к изображаемому событию, его взгляд на жизнь, его индивидуальность".⁸⁰

С течением времени метод наблюдения прочно закрепился в документалистике: были изобретены специальные способы съемки, совершенствовалась техника и киноязык, к 90-м годам у метода наблюдения есть собственный инструментарий и отличительные признаки, достаточное количество разновидностей и модификаций. На фоне укрепившихся отличительных признаков произошла трансформация понятия "метод наблюдения" в его конечный продукт "фильм-наблюдение" или

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Цит. по: Шилова И.М. Проблема жанров в киноискусстве. М.: 1982. С.3.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского//Раздел II.Жанры. М.:2002. С.8.

"наблюдательное кино". Также в силу искусственного расширения жанровой структуры экранной документалистики мы увидели перспективу создания нового жанра "фильм-наблюдение".

Остановимся на понятии жанра. **Под жанром мы понимаем:** "...а, м. URL: фр. genre, род произведений в пределах какого-н. искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилистическими признаками".⁸¹ А свойственные ему сюжетные и стилистические признаки будем считать признаками жанрообразующими.

В теории неигрового кино в современном ее понимании не существует четко закрепленной структуры жанров. Например, Ю.Мартыненко отталкиваясь от родов в литературе, выделяет эпические, лирические и драматические кинопроизведения,⁸² Г.Прожико признает жанр динамическим понятием, и условно выделяет информационные жанры, очерковые формы, фильмы-эссе, и художественно-документальные жанры,⁸³ относительно телевизионной документалистики Беляев предложил следующие группы: "всего четыре категории зрелища на экране: действительность в форме действительности; – действительность в форме сознания; – сознание в форме действительности; – сознание в формах сознания"⁸⁴, а Н.Вакурова и Л.Московин и разделили экранные документы на традиционные информационные, аналитические и художественную публицистику.⁸⁵

Признаки жанрообразования в документальном кино схожи с признаками, принятыми в теории журналистики (например, основной метод создания, предмет отображения и т.д.) В теории журналистики также

⁸¹ Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: 2012. С.136.

⁸² Мартыненко Ю.А. Документальное киноискусство. М.: 1979. С.55-67.

⁸³ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С.289-294.

⁸⁴ Беляев И.К. Введение в режиссуру страница: курс для документалистов. Ч.1. М.: 1998. С. 7.

⁸⁵ Вакурова Н.В., Московкин Л.И. Типология жанров современной экранной продукции. М.: 1997. С.8-10.

принято выделять жанровые концепции не только по основным целеустановочным методологическим признакам, но и по тематическому наполнению предложенного материала, т.е. политический, социальный и т.п. Мы склонны согласиться с таким подходом, если речь идет о четком определении жанра какой-то конкретной картины, но в целом структуру жанров в теории экранного документального кино, по нашему мнению, можно выстроить следующим образом: эссе, очерк, зарисовка, мокьюментари, докудрама.

Эссе "(от фр. *essai* – опыт) – жанр философской, эстетической литературно-критической публицистики, сочетающий подчеркнуто индивидуальную позицию автора с непринужденным, подчас парадоксальным изложением, ориентированным на разговорную речь".⁸⁶

Очерк – "пограничный жанр, он лежит между исследованием и рассказом (в литературоведческом определении последнего). От рассказа очерк отличается тем, что в нем отражаются события и факты, действительно происходившие в жизни, обычно с точным обозначением места и времени действия, реальных имен реальных людей. Жизненный факт – основа очерка... Очерк – отражение более или менее длительного временного процесса".⁸⁷

Зарисовка – "это жанр, где образность преобладает над информационностью. В отличие от очерка для зарисовки не обязательны композиционная завершенность, глубина, логичность. На телевидении зарисовкой часто называют так называемые видовые съемки, некое единство взаимосвязанных кадров."⁸⁸

⁸⁶ Телевизионная журналистика под ред. Г.В. Кузнецова, В.Л.Цвика, А.Я. Юровского. М.: 2002. С. 225.

⁸⁷ Там же. С. 222.

⁸⁸ Там же. С.224

Мокьюментари – термин, как и сам жанр, появились в США. "Mockumentary" от английского to mock "подделывать", "издеваться", "дразнить". Это жанр кино и телевидения, в котором создается иллюзия документальности за счет особого набора методов, но предмет отражения в таком фильме, как правило, является вымышленным. Жанр возникает как ответ на возрастающую роль медиа в современном обществе и на их способность конструировать свою реальность, выдавая ее при этом за подлинную.⁸⁹

Докудрама – жанр документального кино, в котором соединены принцип достоверности неигрового кино и драматическая основа художественного. Это одновременно и документальные, и игровые фильмы, которые иначе называются "драмами, решенными в документальной технике". Главное условие такого фильма – документальность должна присутствовать в фильме как доминирующий элемент, причем элемент содержательный, а не формальный.⁹⁰

Каждый из представленных жанров в свою очередь делится на поджанровые категории: если речь в ленте идет о каком-то историческом процессе, то и фильм будет исторический, о политическом – политический. При этом у каждого из обозначенных жанров можно выявить все тематическое многообразие поджанров. Таким образом, структура жанров неигрового кино весьма разнообразна.

Ю.Мартыненко предлагает следующие жанрообразующие признаки: действительность (т.е. отбор явлений действительности), автор (каким предмет изображения предстает по отношению к автору), произведение (его строй, организация), зритель (т. е. степень ориентации на зрителя).⁹¹

⁸⁹ Хохлова Е.В. Монкьюментари: синтез документального и художественного// "Вестник нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского" №6/2013.

⁹⁰ Шергова К.А. Докудрама – новый жанр?// "Вестник электронных и печатных СМИ" №13/2005.

⁹¹ Мартыненко Ю.А. Документальное киноискусство. М.: 1979. С.54.

Концепция Ю.Мартыненко представляется нам самой верной для определения жанра в неигровом кино, однако мы считаем, что некоторые из названных им признаков затрудняют определение жанра в современном понимании (исследования Ю.Мартыненко относятся к 1980-м гг.). Для более четкого определения концепции жанрообразования, мы обращаемся к современной наиболее близкой к созданной Ю.Мартыненко системе. Эта система предложена для определения жанров в журналистике, однако мы считаем, что применять ее целесообразно (поскольку в теории журналистики, как уже говорилось ранее, есть схожесть с построением жанровой структуры неигрового кино).

За основу мы приняли концепцию теоретика журналистики А.А.Тертычного. А.А.Тертычный признает жанрообразующими факторами: предмет отображения, целевую установку и методы отображения.⁹²

Чтобы не увеличивать объем данной работы, мы выбрали 10 наиболее ярких на наш взгляд картин, разноплановых по тематике, хронометражу и периоду создания. 5 картин созданы в период 2004-2014 гг. (то есть отвечают понятию "современные") и были озаглавлены их авторами как "фильмы-наблюдения". 5 произведений – классические ленты, созданные на основе метода наблюдения, которые отвечают предложенному нами понятию "наблюдательное кино". В выборку были включены зарубежные и российские фильмы, чтобы увидеть наиболее полную картину.

"Малыши" (Франция, 2010) , реж. Томас Бальмес, хронометраж 79 мин., время съемок – 18 месяцев. Предмет отображения – 4 ребенка. Целевая установка – описание: показать развитие детей от рождения до года в максимально отличающихся друг от друга условиях. Метод отображения – длительное наблюдение.

⁹² Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.: 2000. С. 12.

"5 разбитых камер" (Палестина, Израиль, Франция, Нидерланды, 2011), реж. Эмад Бернат и Гай Давиди, хронометраж 94 мин., время съемок – 5 лет. Предмет отображения – биография автора: он нам рассказывает, что происходило с ним и его семьей, попутно отвлекаясь на происходившие вокруг события. Целевая установка – описание: события за 5 лет в местности, которую мир считает непригодной для обычного человеческого счастья. Методы отображения: архивная съемка – включенное длительное наблюдение (основной), прямое интервью с вопросами закрытого типа.

"Кровь"(Россия, 2013), реж. Алина Рудницкая, хронометраж 59 мин., время съемок – 6 месяцев. Предмет отображения – врачи передвижной станции переливания крови, конкретно – героиня Ольга. Целевая установка – показать тяготы работы врачей передвижной станции переливания крови. Методы отображения: длительное наблюдение (основной), прямое интервью с вопросами открытого типа.

"Пассажиропоток" (Россия, 2014) реж. Анна Драницына, хронометраж 37 мин., время съемок – 3 месяца. Предмет отображения – петербургский метрополитен, целевая установка – описать пассажиропоток в метро, методы отображения – длительное наблюдение (основной), экспертное интервью с вопросами открытого типа.

"По другую сторону" (Италия, Франция, 2015) реж. Роберто Минервини, хронометраж 92 мин., время съемок – год. Предмет отображения – США нашего времени. Целевая установка: показать разницу между людьми различных социальных слоев, методы отображения – длительное наблюдение(основной), художественная реконструкция.

"Взгляните на лицо" (СССР, 1966), реж. Павел Коган, хронометраж 10 мин., время съемок – несколько недель. Предмет отображения – посетители Эрмитажа, целевая установка – запечатлеть реакцию посетителей на картину Мадонны Литты. Методы отображения – длительное наблюдение.

Зоо (Нидерланды, 1962) реж. Берт Ханстра, хронометраж 10 мин., время съемок – несколько недель. Предмет отображения – посетители зоопарка и его обитатели. Целевая установка – показать, насколько человеческое поведение схоже с поведением животных. Методы отображения – длительное наблюдение.

"Счастье" (Россия, 1995), реж. Сергей Дворцевой, хронометраж 22 мин., время съемок – полгода. Предмет отображения – семья чабана. Целевая установка – отобразить жизнь чабана, показать, что счастье бывает в простых вещах, в каждом мгновении. Методы отображение – длительное наблюдение.

"По поводу Ниццы"(Франция, 1930) реж. Жан Виго, хронометраж 25 мин., время съемок с конца 1929 по март 1930гг. Предмет отображения: Ницца во время праздника-карнавала и после. Целевая установка – показать контраст города живущего, манящего и развлекающегося высшего общества и города, который сулит смерть и бедняков, которые живут на задворках. Методы отображения – метод наблюдения (основной), пейзажные съемки.

"Вороне где-то Бог"(СССР, 1974), реж. Владислав Виноградов, хронометраж 20 мин., время съемок – 3 месяца. Предмет отображения – абитуриенты актерского факультета Ленинградского института музыки, театра и кинематографии. Целевая установка – отобразить волнения и тяготы абитуриентов. Методы отображения – длительное наблюдение, интервью.

Анализ данных фильмов показал, что жанрообразующие факторы всех этих фильмов являются основой для отнесения их к другим уже существующим жанрам, а не к фильму жанра "наблюдение":

Таблица № 1. Жанровая принадлежность анализируемых произведений

Название	Режиссер	Жанр
Малыши	Т.Бальмес	Очерк (портретный, коллективный)

5 разбитых камер	Э.Бернат и Г.Давиди	Очерк (портретный, биографический, политический, социальный, проблемный)
Кровь	А.Рудницкая	Очерк (портретный, коллективный, социальный, проблемный)
Пассажиропоток	А.Драницына	Зарисовка (социальная)
По другую сторону	Р.Минервини	Очерк (портретный, коллективный, социальный, проблемный)
Взгляните на лицо	П.Коган	Очерк (портретный, коллективный)
Зоо	Б.Ханстра	Очерк (портретный, коллективный, социальный)
Счастье	С.Дворцовой	Очерк (портретный, коллективный, проблемный)
По поводу Ниццы	Ж.Виго	Зарисовка (социальная, проблемная)
Вороне где-то бог	В.Виноградов	Очерк (портретный, коллективный)

А это значит, что "фильм-наблюдение" в данных случаях это не определение жанра, а определение формы фильма и, конечно, его основного метода – метода наблюдения.

В целом, любой фильм современного и классического неигрового кинематографа, созданный методом наблюдения, имеет свой уже закрепленный в обозначенной нами ранее структуре жанр. Однако нужно понимать, что при определении жанра **классического** фильма-наблюдения необходимо пользоваться **современным пониманием** жанра и жанровой структуры.

По итогам нашего анализа также подтвердилось, что для наблюдательного фильма наиболее характер жанр очерка и зарисовки, для такого типа фильмов нехарактерен жанр эссе. Если учесть, что докудрама может содержать в себе признаки очерка, то допустимо предположить, что фильмы, созданные методом наблюдения, могут существовать в этом жанре. Поскольку мокьюментари призвано "подделывать" документальные фильмы, то можно предположить, что фильмы в таком жанре также могут быть наблюдательными.

2.3. Создание фильма-наблюдения: основные техники и приемы

С течением времени метод наблюдения накопил широкий арсенал инструментов и приемов. Это касается, прежде всего, процесса съемок. Есть тонкости создания фильма таким методом и в предсъемочный, (подготовительный) период. Рассмотрим отдельно каждый период и его особенности.

В **подготовительном периоде** автор будущего наблюдательного фильма может столкнуться с несколькими проблемами:

- выбор героя
- выбор места съемки

- подготовка сценария

1) **Выбор героя.** Эта проблема стояла еще перед Р.Флаэрти, который полагал, что хорошее документальное кино начинается с тщательно подобранного объекта съемки.

Каким должен быть герой наблюдательного кино? Конечно, многое зависит от идеи автора и его возможностей. Обозначим процесс выбора героя на примере фильма "Счастье" С.Дворцевого. Изначально у автора была только тема – семьи-кочевников в Казахстане. Автора мучил вопрос, что заставляет их так жить, что держит этих людей в степи. Однако конкретного героя у С.Дворцевого еще не было. На месте он стал знакомиться с жителями. Пришло осознание, что и кочевники между собой разительно отличаются. Некоторые из них не покидают свои места долгое время, а кто-то перемещается по шесть раз за год. Автору нужны были вторые. Нашелся провожатый, который привез его в стойбище. Затем С.Дворцевой поговорил с семьей, чтобы они согласились попробовать сняться. А затем началось изучение каждодневного труда этих людей, их характеров, их взаимоотношений. С.Дворцевой не только жил с ними, но и работал, помогал по хозяйству. И в течение этого недолгого процесса автор присматривался к героям: выйдет ли из этого картина, или он ошибся с выбором семьи, а может быть и с выбором темы. Но съемки все же состоялись.⁹³

Как видно из примера, процесс подбора героя наблюдательного кино долгий и трудоемкий. Автору необходимо выяснить, насколько интересный и глубокий материал может дать объект съемки в соответствии с идеей будущего произведения.

Рассматривая общие концепции создания фильма методом наблюдения, мы выявили такую особенность подготовки к съемкам: многие авторы (например, Р.Флаэрти, С.Дворцевой, и А.Рудницкая) в подготовительный

⁹³ Лындина Э. Сергей Дворцевой: "ручная работа"// "Искусство кино" №11/1997.

период жили со своими героями, изучая их поведение в естественной среде. Кроме обозначенных ранее причин (ознакомление с жизнью героев, погружение в тему будущего произведения), также нужно время, чтобы между автором фильма и его героями наладился контакт и доверие; в подготовительный период важно привыкание героя к операторам (которых, как у С.Дворцевого, может быть четверо). Режиссеру необходимо настроить оператора на терпение, так как часто человек хочет быстрее приступить непосредственно к съемке, хотя большая доля съемочного процесса наблюдательного кино – выжидательная позиция.

2) Выбор места съемки – эта проблема больше касается фильмов-наблюдений в жанре зарисовки и коллективного портрета.

Выбор места съемки наблюдательного кино зависит, прежде всего, от авторского замысла. Если это зарисовка, то наиболее важен ответ на вопрос – где, в каком месте наиболее ярко могут проявиться те идеи, о которых автор хочет сказать, или где происходят события, запечатлев которые можно говорить об отражении авторской концепции. Для того чтобы грамотно выбрать место съемки необходимо быть с ним хорошо знакомым. Т. е. автору либо нужно какое-то время присматриваться, как и в случае с выбором героя, к местам, которые он выбрал своей "площадкой", либо нужно изначально там жить, замечать некоторые особенности, чтобы тема "пришла", как сложившийся пазл.

Если мы говорим о коллективном портрете, то кроме обозначенных принципов, отдельно можно выделить экспериментальное мышление автора, который задается вопросом: "А что будет, если?" В таком случае режиссер идет на риск, снимая наблюдательную картину под влиянием экспериментальных идей (как, например, П.Коган "Взгляните на лицо").

3) Подготовка сценария. В целом, вопрос необходимости сценария при создании документального фильма всегда стоял. Справедливо полагает

А.Тарковский, что сценарий **любого** документального фильма должен быть неточным: "Настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд, чем точнее написан сценарий, тем хуже будет картина".⁹⁴ Однако если мы говорим о создании наблюдательного кино, то этот вопрос стоит особенно остро, поскольку основной метод, метод наблюдения, предполагает большую долю импровизационности, непрогнозируемости событий.

Дзига Вертов подходил к созданию сценария более чем просто – он обозначал только места съемки, время и какая ему будет необходима камера. По сути, создатель "киноправды" для съемок ограничивался только сценарной заявкой. Было ли это оправданным риском, облегчило ли его работу? Теоретик кино С.Дробашенко придерживается мнения, что в случае съемки репортажной, наблюдательной камерой бóльшая свобода отводится оператору, но при этом сценарист обязательно должен зафиксировать: общее построение фильма, его жанровые признаки, логическую линию развития конфликта, главные эпизоды и т.д.⁹⁵

Приверженец метода наблюдательного кино оператор-режиссер Марина Голдовская придерживалась противоположной точки зрения: "В некоторых странах (в Англии, например) документальный фильм запускается в производство не по литературному сценарию, а по съемочному плану. Мне кажется, это более целесообразно".⁹⁶

Г.Фрумкин в своей книге "Сценарное мастерство" целую подглаву называет – "А нужен ли сценарий?" К сожалению, автор так и не рассмотрел специфику создания наблюдательного кино, однако его точка зрения обозначена четко – сценарий документальному кино нужен. С другой стороны, Г.Фрумкин оставляет последнее слово за авторами фильмов:

⁹⁴ Тарковский А. Уроки режиссеры: учебное пособие. М.: 1993. С.16.

⁹⁵ Дробашенко С.В. Экран и жизнь. М.: 1962. С.96.

⁹⁶ Голдовская, М. Человек крупным планом. М.: 1981. С. 98.

"Позволю себе еще раз напомнить, что в искусстве нет законов, столь же незыблемых, как физические. Как закон всемирного тяготения, например. Если кому-то не нужен заранее написанный сценарий, это его дело".⁹⁷

Как видно, многие теоретики и практики придерживаются совершенно противоположных мнений по этому поводу. Нам представляется, что выбор степени точности и полноты сценария при создании наблюдательного кино должен соотноситься с авторскими принципами или представлениями, которых автор придерживается. Другое дело, что подготовка к созданию такого фильма должна быть в разы более тщательной. Изучаемое для будущего воссоздания явление должно быть действительно интересным, у автора должны сложиться представления для формирования будущей идеи фильма. Тот же А.Тарковский говорил что даже монтаж фильма должен происходить уже на съемочной площадке: "...заложенная в кадре конструкция осознает себя в монтаже благодаря особым свойствам материала, заложенным в кадре во время съемки".⁹⁸

Другой вопрос, что иногда отсутствие сценария продиктовано не эстетическими принципами и воззрениями автора, а простой безответственностью и ленью. В современных реалиях такой подход к созданию произведения встречается все чаще. Особенно это заметно на телевидении: "...в ряде случаев на современном телевидении телепрограммы не имеют полноценного сценария, довольствуясь модульным сценарием, созданным по шаблону, предлагаемому форматом".⁹⁹ Конечно, такой подход к созданию наблюдательного кино нежелателен, поскольку приводит к снижению качества съемки, трудностям на монтаже, невыразительности мысли, отсутствию идеи и, как итог, конечному некачественному продукту.

В съемочный период для съемок методом наблюдения существуют следующие приемы: привычная и скрытая камеры.

⁹⁷ Фрумкин Г.М. Сценарное мастерство. М.: 2008. С.22.

⁹⁸ Тарковский А. Уроки режиссеры: учебное пособие. М.: 1993. С.59.

⁹⁹ Новикова А.А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности. М.: 2013. С.24-25.

1) Привычная камера – особая техника съемки, основанная на привыкании героя к камере. В советское время, когда камеры были шумными и громоздкими, чтобы не тратить пленку, количество которой было ограничено, и чтобы герои не поняли, когда камера снимает, а когда нет, и расслабились, режиссерам приходилось идти на хитрость: "...надо было походить с пустой камерой и трещалкой, тогда еще другой аппаратурой снимали и камера себя выдавала, ее слышно было. Сейчас так прекрасно снимать видеокамерой, то ли она работает, то ли нет – если еще закрыть этот красный огонечек, то вообще непонятно".¹⁰⁰ По нашему мнению, наиболее эффективно привычная камера работает, если:

- **происходит действительно длительное наблюдение:** это постоянное нахождение рядом с героем, когда человек, привыкает к камере как к части своей жизни. Это классическое применение привычной камеры, фильмов, снятых таким образом большое количество: "Моя мама герой", "Беловы", "Кровь".
- **есть особенная психологическая ситуация для героя;** в фильме "Три дня и больше никогда" (реж. А.Гутман) мать приезжает к своему осужденному сыну и видит его впервые за 6 лет разлуки. В эти искренние и пронзительные мгновения она не думает о снимающей ее камере. Или, к примеру, в фильме "День переезда" (реж. Л.Станукина) семье некогда думать о камере, они больше переживают за сохранность вещей, чтобы ничего не забыть, думают о том, как будет выглядеть их новый дом. Таким образом, краткосрочное событие может быть снято методом наблюдения, когда человек находится в особенных обстоятельствах цейтнота, волнения, отвлекающих его вещей.
- **у автора особенный герой;** мы выделяем три категории таких героев: дети, люди с ограниченными возможностями слуха и зрения, люди с психическими отклонениями.

¹⁰⁰ См. Приложение 1 (Интервью с Сергеем Цихановичем).

а) дети; младенец еще не способен понять процесс съемки, поэтому для такого героя наблюдательная камера фактически превращается в скрытую (как у Т.Бальмеса в "Малышах"). Детей постарше снимать несколько труднее, но у них отсутствует большинство психологических блоков и зажимов взрослых. Они могут стесняться камеры, однако, стоит им увлечься чем-то (например, интересным фильмом, уроком) – интерес к оператору пропадает. Чем взрослее ребенок, тем труднее с ним работать привычной камерой и больше времени уходит на привыкание – считает оператор-режиссер С.Цеханович: "Мы снимали как-то в школе урок воспитания сознательной дисциплины. Вот такое суровое советское название. В первом классе, пятом, десятом. Было очень заметно – первый класс открытый абсолютно, вот они все на поверхности, пятый посередине где-то, а десятый вообще закрытые – у них все внутри уже".¹⁰¹

б) люди с ограниченными возможностями слуха и зрения; для данной категории привычная камера практически всегда скрыта, так как не все органы чувств могут воспринимать "киноглаз". Например, в фильме С.Дворцевого "В темноте" использована наблюдательная камера, но его главный герой незрячий, т.е. знает, что камера есть, но забывает об этом, поскольку ему нужно быть сосредоточенным на собственных проблемах координации.

в) люди с психическими отклонениями; психологи утверждают, что состоянию паники во время пожара не поддаются в основном люди с задержкой умственного развития, так как их инстинкт самосохранения притуплен. В нашем случае эта категория людей не осознает процесс запечатления их на камеру или настолько находится в собственном мире, что камеру не замечает. Например, в наблюдательном фильме

¹⁰¹ Там же.

"Письмо" С.Лозницы, где снят дом для душевнобольных, пациенты абсолютно не обращают внимания на камеру именно по этой причине.

2) **Скрытая камера** – техника съемки, основанная на маскировке камеры так, чтобы объект(ы) съемки не замечали ее наличие. Существуют различные способы скрывания камеры: это и маскировка камеры под другие объекты, и прикрепление/установка камеры в малопросматриваемое место, и внедрение камеры в бытовые объекты.

Первые кадры скрытой камерой были получены в 1908 году Александром Дранковым, тайно снимавшем Льва Толстого в Ясной Поляне: "Дранков единым махом опустил Их Сиятельство на грешную землю. Naturfewalt* завёл его в дощатый сортир яснополянского парка, где он и спрятался с пудовой кинокамерой. Сколько времени он, голодный и замёрзший, героически поджидал, когда Толстой во время прогулки приблизится к заведению, неизвестно. Но когда из глубины заснеженного леса в ореоле мощи классической литературы появился хозяин, Дранков через щель "скворечника" начал съёмку: Великий Немой не дремал! Так графский снобизм вынудил его открыть метод "скрытой камеры" ".¹⁰² Однако до определенного момента скрытая камера считалась лишь еще одним способом съемки. В Советском Союзе о том, что скрытую камеру можно применять для создания художественной выразительности, заговорили после выхода наблюдательной картины В.Лисаковича "Катюша", которая показала широкие перспективы данного приема.

В прошлом, когда камеры были громоздкими и шумными их часто приходилось скрывать. Для этого использовали самые различные средства: снимали из-за ширмы, делали специальные "короба" для оператора и камеры, маскировались за тканями, уменьшали свет в павильоне и т.д. Затем размер камеры постепенно стал уменьшаться, технический прогресс довел уровень

¹⁰² Рогова В. "Папа папарацци"// "Мир Севера" №8/2008.

шума до минимума, как, впрочем, и размер. В наше время существуют не только мини-камеры, но камеры, встроенные в бытовые предметы – ручки, часы, телефоны и т.д. Процесс съемки скрытой камерой стал прост и доступен.

Также существует особый вид съемки скрытой камерой с помощью Зеркала Гиззела. **"Зеркало Гизелла"** – специальное стекло, которое пропускает лучи в одну сторону, становясь прозрачным, и не пропускает их в обратную.¹⁰³ Т.е. с одной стороны это обычное зеркало, с другой – стекло, через которое оператор с камерой может фиксировать происходящее. "Зеркало Гиззела" применил в своем фильме "Свято" Виктор Косаковский доказав, что такой способ съемки может стать не просто разновидностью скрытой камеры, но и творческим приемом, если верно найти подход. Как мы уже замечали, оригинальный подход автора заключался в том, что до определенного времени главный герой, сын Косаковского, Святослав не видел себя в зеркале. Первая встреча маленького ребенка и его изображения стала настоящим откровением.

Для наблюдательного кино скрытая камера дает неограниченные возможности запечатления реальности, "как она есть". Многие документалисты (в т.ч. Й.Ивенс, П.Коган, Л.Станукина, А.Драницына и др.) использовали этот прием для создания наблюдательных картин.

У скрытой камеры есть ряд преимуществ. Во-первых, она помогает людям, даже если они знают о съемке, максимально расслабиться и вести себя естественно. Во-вторых, отсутствие посредника в виде камеры (видимое отсутствие) может сделать картину более объективной и документальной. В-третьих, мы даем шанс жизни самой дать нам сюжет для запечатления: "Когда нам нужно идти в глубину проблемы, когда мы можем ежедневно встречаться со своими героями, тогда уместна привычная камера, это – оружие исследования, – размышляет П. Коган. – Но если нам нужно схватить настроение, передать оттенки, уловить мимолетность – скрытая камера

¹⁰³ Муратов С. А. Пристрастная камера. М.: 2004. С.62.

незаменима".¹⁰⁴ Однако, чтобы использовать скрытую камеру, необходимо соблюдать долю такта, руководствоваться этическими принципами, чтобы творческий прием не скатился в банальное подглядывание.

В роли "скрытой камеры" также могут выступать такие способы документальной съемки как дистанционная съемка и съемка длиннофокусной оптикой. Кроме того, прием "субъективная камера" часто используется при создании наблюдательного кино.

Дистанционная съемка – способ съемки, при которой рядом со съемочным аппаратом нет оператора, а оператор управляет камерой из другого места с помощью специальной техники. Такой способ съемки больше характерен для наблюдения в научно-популярных фильмах, когда необходимо круглосуточно следить за объектами и при этом их не испугать. Однако дистанционная съемка набирает популярность и в социальной документалистике. Обычно дистанционно снимают, когда нужно сделать труднодоступные кадры (например, дистанционно с квадрокоптера¹⁰⁵ снимают панорамы с неба). Удобно использование дистанционной съемки, когда нужно снять с крана (такие съемки производились оператором А.Драницыной в фильме "Пассажиропоток").

2) Съемка длиннофокусной оптикой (активно входит в практику кино с конца 1920-х гг) – это съемка с применением объективов с малым углом изображения.¹⁰⁶ При создании наблюдательного кино длиннофокусная оптика выполняет роль скрытой камеры – эти объективы незаменимы при съемке с дальнего расстояния. Они увеличивают изображение и искусственно приближают к вам объект съемки. Это крайне удобно, когда

¹⁰⁴ Там же. С.94.

¹⁰⁵ Квадрокоптер – (он же квадролёт, англ. *Quadrotor, quadcopter, четырёхроторный вертолёт*) – это летательный аппарат с четырьмя роторами, вращающимися диагонально в противоположных направлениях. Обобщенное название аппаратов подобного типа, с произвольным количеством роторов – мультикоптер (Электронная энциклопедия "Академик" URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1518508>, дата обращения 9.03.16).

¹⁰⁶ Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: 1965. С.81

необходимо незаметно снимать с наблюдательной позиции. Например, из окна, как это делал В.Косаковский в своей знаменитой наблюдательной картине "Тише!".

При создании документального кино важно и творческое использование длиннофокусной оптики: "При использовании длиннофокусной оптики уменьшается ощущение линейной перспективы, по мере удаления объектов от камеры масштаб изменяется незначительно по сравнению с восприятием такого же пространства невооруженным взглядом".¹⁰⁷ Т.е. кроме простого приближения объектов, длиннофокусную оптику можно использовать для ощущения замедленного движения, "сплюсненности" объектов, акцента крупным планом или акцентирования за счет изменения глубины резкости.

Субъективная камера "(Subjective camera, Point of view shot) – съемка кадра, имитирующая взгляд героя (сверху, снизу, сбоку, во время движения, в состоянии опьянения или обморока и т.д.)".¹⁰⁸ Для метода наблюдения этот вид камеры особенно важен, когда автор пытается достичь ощущения у зрителя максимального погружения в моделируемую реальность. Мы уже говорили о субъективной камере, когда приводили в пример картину "По поводу Ниццы", где этот прием успешно применил оператор Б.Кауфман.

Также часто при съемке методом наблюдения режиссером применяется уже обозначенный нами в первой главе **метод провокации** (или метод организованной ситуации) **и прием отвлечения от камеры**.

Метод провокации (или метод организованной ситуации) был нами описан в первой главе. Напомним, что это "форсирование жизненной вероятности". Степень вмешательства в документальное течение жизни каждый автор выбирает самостоятельно – в соответствии со своими

¹⁰⁷ Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. СПб.: 2015. С.102.

¹⁰⁸ Там же. С.230.

принципами. Это может быть полное вмешательство для необходимого кадра (перестановка интерьера в фильме "Энергия и земля" (1940 г., реж. Й.Ивенс): для достижения нужной реакции, подлинной, но на смещенный акцент. Фильм Ивенса был об электрификации и автору нужно было показать реакцию на появление электрического света. На самом же деле снята была реакция на перестановку привычного интерьера в доме героя. Кадры были смонтированы, сработал эффект Кулешова.¹⁰⁹

Или частичное вмешательство (подталкивание) – к примеру, жена В.Косаковского в "Свято" провоцирует ребенка на действия, давая ему различные игрушки. Существует множество модификаций применения данного приема. Промежуточным звеном между полным вмешательством и подталкиванием находится организация ситуации Й.Ивенсом в "Сена встречает Париж" – мы уже говорили об эпизоде с вылавливанием велосипеда. Повторимся, определяет возможность применения такого приема и его уместность автор в соответствии со концепцией фильма и своими воззрениями.

Прием отвлечения от камеры применяется оператором, когда необходимо заснять объект, который видит камеру, но должен думать, что камера снимает не его или забыть о камере и расслабиться. Так, многие операторы ставят рядом с камерой отвлекающий объект, который будет искусственным объектом съемки, в то время как фиксироваться будет тот объект, на который изначально был нацелен оператор. Или, к примеру, режиссером создается атмосфера, максимально удобная для героя, в которой он расслабляется и ведет себя естественно. Чаще всего в таких картинах оператор старается вести себя как можно незаметнее. Пример такой картины "Волосы" (реж. А.Драницына) – сама режиссер признается, что разговор ее героев в парикмахерской получился непринужденным, потому что в

¹⁰⁹ Эффект Кулешова – "в зависимости от содержания кадра, следующего за первым, сам первый кадр меняет свой смысл"/Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1. М.: 2005. С.14.

привычной атмосфере парикмахерской, со своим любимым мастером, они расслаблялись за обычным разговором. И, хотя все были предупреждены, что стоит включенная камера (которая особенно не маскировалась, но и не была на виду), герои все равно выдавали живой монолог о своих проблемах, судьбе, вещах, которые их волнуют.

Выводы:

Из данной главы становится понятно многообразие видов метода наблюдения, которые сочетаются в кинолентах. Вариативность использования метода наблюдения для создания фильмов дает толчок к различным интерпретациям тем и идей. Широкий спектр приемов, которые присущи данному методу, дают авторам интересные возможности в плане художественной выразительности и воссоздания реальности на экране соответственно. Творческое использование описанных приемов помогает восприятию зрителем экранных произведений.

В третьей главе мы рассмотрим фильмы-наблюдения, которые создаются в наше время, тенденции в наблюдательной документалистике, современные модификации фильмов-наблюдений.

Глава 3. Фильмы-наблюдения 2000-х: традиции и современные тенденции

3.1. Традиции современных московской и петербургской документальных школ

С 90-х годов индустрия российского документального кино претерпела значительные изменения: во-первых, к российским неигровым лентам был потерян прежний интерес за рубежом. Если в свободные 90-е там с большим интересом смотрели правду о загадочной России, то уже в 2000-х гг. этот интерес понижается: и за счет того, что тема становится привычной и даже изъезженной, и за счет создания зарубежными авторами собственного контента про Россию.¹¹⁰ Во-вторых, доступность техники, появление множества маленьких коммерческих студий, создание большого количества локальных фестивалей дали толчок к увеличению некачественной продукции в документальном сегменте. В-третьих, в современной России до сих пор нет собственной налаженной индустрии проката неигровых лент и все больше углубляется раскол между телевизионным документальным производением (которое многие авторы уже не считают документалистикой¹¹¹) и элитарным экранным документальным кино (именуемым авторским).¹¹²

Освещаемый нами период, обозначенный как "современность" довольно продолжителен, имеет внутри себя различные тенденции развития документального кино в контексте времени. **Таким образом, документалистику современности можно разделить на два периода:**

- с 2000 по 2009 гг. – это время выхода из 90-х, когда страна только оправляется от политического кризиса 98-99 гг, и впадает в новый

¹¹⁰ Сычев С. Интервью с документалистами В.Белопольской, А.Балуевым, Б.Караджевым, С.Лозницей, С.Муратовым, П.Печенкиным, М.Разбежкиной, В.Манским. Кинопроблемы.doc: Российское документальное кино как реальная драма. Анкета "ИК" // "Искусство кино" №4/2009.

¹¹¹ Например, Виктория Белопольская, Анатолий Балуев, Борис Караджев, Сергей Лозница, Сергей Муратов и др.

¹¹² Там же.

политический кризис, именуемый "имитационной демократией (псевдodemократией) с элементами бюрократического авторитаризма".¹¹³ В это же время зарождаются любительские школы кинематографии, входят в моду тренинги, становятся популярными кинофестивали. В данном периоде мы можем говорить об укреплении понятия форматных и неформатных авторов.¹¹⁴ Документалисты называют этот период кризисом документального кино, его клинической жизнью, говорят о накопившихся проблемах, среди которых плохое техническое оснащение, неисполнение запросов государства и общества, неконкурентоспособность российских режиссеров, малое финансирование и многое другое. Появляющиеся в этот период имена становятся в ряд элитарного искусства для узкого круга любителей авторского неигрового кинематографа.¹¹⁵ Наблюдательные картины (за исключением фильмов научно-популярных), создаются в этот период преимущественно неформатными авторами для показа на фестивалях: это, к примеру, фильмы В.Косаковского "Тише!" и "Свято", работа С.Дворцевого "В темноте", лента С.Лозницы "Полустанок" и другие.

- с 2010 по н.вр. Этот период российская документалистика переживает сейчас. В нем мы видим, прежде всего, изменения к подходу "элитарности" авторского кино: зрители проявляют все больший интерес к показам документальных фильмов, авторские ленты демонстрируются на новом специализированном канале "Док 24", включаются в сетку вещания каналов первого мультиплекса, создаются площадки для показа документальных лент: это и специальные центры

¹¹³ История России (электронный портал). URL: <http://russia-history.jimdo.com/исторические-периоды/российская-федерация-начало-1990-х-гг-xx-в-н-в/2000-е-годы> (дата обращения 16.04.16).

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ В поисках доверия: неигровое кино и телевидение. Круглый стол "ИК" Участники: Д.Дондурей, В.Манский, О.Вольнов, А.Роднянский, А.Расторгуев, М.Разбежкина, П.Костомаров, (стенография). В поисках доверия: неигровое кино и телевидение. Круглый стол "ИК" // "Искусство кино" №8/2005.

(например, в июне 2013 года в Москве открылся кинотеатр документального кино, в сентябре 2012 при ИА Риа-новости – Центр документального кино DOC)¹¹⁶, киноклубы, дома кино, показ картин ведется свободными пространствами, антикафе. Площадкой для неигровых лент все чаще становится Интернет, во втором периоде его влияние особенно сильно. Упрощается система появления кино на экране: больше не требуется прокатное удостоверение (с 2015 года).¹¹⁷ Авторская документалистика ищет точки соприкосновения со зрителем, авторы перестают думать о зрителе, как о неподготовленной массе, режиссеры готовы показывать им "неформатное кино", однако сама индустрия это принять еще не готова: "У меня сейчас большой опыт общения с каналами в силу должности. Например, я ходила на канал ВГТРК. Любые мои попытки донести до них, что зритель умнее, сложнее, хочет посмотреть что-то, чего он не видел, проваливались." ¹¹⁸

Во втором периоде обнаруживаются и другие проблемы: мы пожинаем плоды 90-х и первого периода: выросшие на любительских школах авторы выдают свой материал на фестивалях, увеличивается количество однообразных лент, заметно направление творческой мысли в сторону тематического и смыслового однообразия, с точки зрения операторского искусства и монтажа такие картины часто созданы непрофессионально.¹¹⁹

В этот же период постепенно изменяющиеся отношения государства и

¹¹⁶ Кадушкина Е. Кино не для всех: как живет и развивается документальный жанр в России//Сетевое издание "m24.ru" от 03.10.2013 URL: <http://www.m24.ru/m/articles/26869> (дата обращения 18.03.16).

¹¹⁷ Минкульт отменит прокатные удостоверения для фестивальных фильмов//ИА "Интерфакс" от 06.02.2015 URL: <http://www.interfax.ru/culture/422448> (дата обращения 18.03.16).

¹¹⁸ Успешное зрительское и авторское кино: расшифровка беседы Анны Гудковой, Жоры Крыжовникова и Николая Хомерики// "Cinemotion" (эл версия) от 28.03.2016 URL: http://www.cinemotionlab.com/novosti/03381-uspeshnoe_zritelskoe_i_avtorskoe_kino_rasshifrovka_besedy_anny_gudkovoy_zhory_kryzhovnikova_i_nikolaya_homeriki/ (дата обращения 18.03.16).

¹¹⁹ Познин В.Ф. Не только горизонталь // "СК-Новости" № 11/2012.

документального кино приобрели более явные черты, нежели в первый период. Заметна их противоречивость: с одной стороны, режиссеры документального кино находятся в редких творческих условиях – государство дает им деньги на производство фильмов (в среднем, более 400 фильмов в год) и при этом ничего с них не спрашивает: ни окупаемости фильма, ни проката, ни эфира. С другой стороны, при этой свободе, существует проблема отсутствия системы проката, вследствие чего такое кино не доходит до зрителя.¹²⁰ Но есть тенденция к изменению системы тендеров, на более стойкую: государство начинает задумываться о необходимости создания большой центральной государственной студии. О верности и необходимости такого решения думают и сами авторы.¹²¹

В рамках предложенных периодов мы будем рассматривать преимущественно авторскую документалистику, поскольку телефильмы современности не тяготеют к использованию кинонаблюдения в силу законов формата и в условиях цейтнота. В современной России документалистика базируется на работе двух основных школ неигрового кино: московской и петербургской.

Наблюдательное кино московской школы – это работы В.Манского, М.Разбежкиной, П.Костомарова, а также выпускников школы М.Разбежкиной. В целом московская школа придерживается принципа невмешательства по типу прямого кино в Америке. При этом их применение метода наблюдения больше тяготеет даже к репортажной камере, есть отчетливая тенденция к отсутствию режиссуры и любительской съемке (либо без оператора, либо с оператором-любителем и, как следствие, эффекта "дрожащей" камеры). Кино московской школы дает толчок к изменению

¹²⁰ Неигровое кино: Сегодня и завтра. Интервью с С.Головецким, Е.Головня, Б.Крицыным, В.Цаликовым, Г.Леонтьевой, А.Малечкиным, С.Зайцевым, Н.Уложенко, Г.Михайловой, В.Кузнецовым (стенограмма)//Электронный портал "Ассоциации документального кино СК России" от 18.06.2014 URL: <http://ascinemadoc.ru/neigrovoe-kino-segodnya-i-zavtra/> (дата обращения 19.03.16).

¹²¹ Там же.

эстетики документального кино в целом и фильмов-наблюдений. В частности, В.Манский публикует манифест новой эстетики документальных фильмов "**Манифест реального кино**", со следующими правилами:

1. Отсутствие сценария.
2. Никаких моральных ограничений для автора в процессе съемок. Кроме юридических.
3. Автор не должен быть заложником технологии.
4. По ходу фильма автор должен титрами сообщать зрителю время и место съемки.
5. Никакой инсценировки и реконструкции.
6. Нет ограничений в длительности фильма.
7. Отказ от понятия конец фильма.¹²²

Творческий путь В.Манского начался еще в 1990-х, с этого времени его ленты не стали более сдержанными, он продолжает показывать "изнанку жизни". Фильм, вызвавший весьма противоречивые мнения его коллег, "Бродвей. Черное море" (2002) – наблюдательная полнометражная лента о пляжах Черного моря. Картина продолжает традиции наблюдения – это коллективный портрет отдыхающих на черноморском побережье, ее идея пересекается с "По поводу Ниццы" Ж.Виго. Однако тогда как у Ж.Виго в картине больше динамики, "Бродвей. Черное море" перенасыщен длинными планами, в которых только статика и нет сюжета, действий. При этом мысль об уродливости героев этого портрета повторяется на наш взгляд слишком часто. Возможно, картина стала бы динамичнее, если бы автор построил идею на контрасте, как в свое время Ж.Виго. Технически картина не имеет таких разнообразных операторских и монтажных приемов, которые мы

¹²² Манифест "Реального кино" и интервью режиссера и продюсера Виталия Манского//Искусство кино №11/2005.

видели ранее в коллективных портретах: субъективной камеры, ассоциативного или поэтического монтажа. Автором использован линейный монтаж, наблюдательная скрытая и привычная камеры, иногда репортажная камера и длиннофокусная оптика, картина не имеет закадрового текста. Однако это соответствует "новой эстетике", заявленной В.Манским.

Контрастом ленты "Бродвей...", как и творчества режиссера в целом, становится картина "Далай Лама" (2008). В этом фильме В.Манский отходит от принципов полного невмешательства. Тема фильма – повседневная жизнь Далай Ламы. В самой картине не совсем ясно, что именно автор хотел донести до зрителя. Это понятно, скорее, из аннотации к ленте. Идея произведения состояла в том, чтобы показать, как сильно переплетаются постулаты Далай Ламы и его образ жизни.

Строго говоря, заявленная в аннотации первая часть фильма как "24 часа из жизни Далай Ламы" – не совсем справедливое утверждение. В самом фильме наблюдательная камера уходит в репортажную, потому что произведение получилось телевизионное и не наблюдательное: длинные крупные планы, телевизионные "перебивки" крупным планом, построение произведения на интервью и закадровом тексте, который использован как комментарий в ТВ-репортаже. В данном случае мы видим противоречие двух эстетических подходов. Закадровый текст классического наблюдательного кино крайне редко использовался как комментарий, а скорее как дополнительное выразительное средство: А.Аристакисян в "Ладонях" – на фоне кадров нарратор, читающий образный манифест или поэтический з/к у Й.Ивенса в "Сена встречает Париж". Предполагалось, что такой подход не мешает восприятию фильма, создает более цельный образ. Текст, придуманный для фильма о Далай Ламе показался нам несколько прямолинейным, но нужно заметить, что он не дублирует происходящее на экране. И хотя в картине, безусловно, используется метод наблюдения, ее нельзя назвать полноценно наблюдательной.

Настоящий успех В.Манскому принесла наблюдательная картина "Девственность"¹²³. Это личный эксперимент автора, которому удалось попасть за кулисы одного из самых популярных и в наши дни реалити-шоу "Дом 2". Хотя тема фильма более чем актуальна. Идея – как относятся три выбранные героини к такому понятию как "девственность". Технически фильм так же прост, как и предыдущие работы В.Манского (линейный монтаж, скрытая камера и т.д.). Мы предполагаем, что съемки были трудными в силу специфики места, но все равно хотелось бы обратить внимание на непрофессиональную работу операторов: во многих случаях не выстроена камера, в картине много неудобных и любительских планов (например, герои, снятые из-за угла или через грязное стекло автомобиля). Специалисты при этом утверждают, что велась большая подготовка к фильму: с одной из героинь оператор даже жила в комнате.¹²⁴

Хорошо продумана драматургия фильма: выбраны три разных образа девушек-провинциалок, приехавших в Москву. Фильм отразил взгляды В.Манского на современность в целом: "Это мое ощущение того мира, в котором мы живем, не в России, это я хочу особенно подчеркнуть, а вообще всего современного мира. Того, что с нами всеми сегодня происходит. Для нас – повторяюсь, не только в России, а во всем мире – совершенно нормальным и естественным становится то, что для нас же самих еще 20 лет назад было неприемлемо по сути нашего представления о жизни. Сегодня человек теряет право на самого себя. Мы сами перестаем принадлежать себе. Происходит разделение человека и его души".¹²⁵

¹²³ Пресса о фильме "Девственность" (дайджест)//Портал "Manski.ru" URL: <http://manski.ru/pressa/index.php?id=devstvennost> (дата обращения 20.03.2016).

¹²⁴ Куликов И. Девственность. Как много девушек хороших//Интернет-портал "film.ru" от 13.02.2009 URL: <http://www.film.ru/articles/kak-mnogo-devushek-horoshih> (дата обращения 20.03.2016).

¹²⁵ Наринская А. "Девственность" Виталия Манского: попытка возрождения российской документалистики// "Коммерсантъ Weekend" №19/2008.

В целом, эта картина представляет собой некую трансформацию метода наблюдения в "реалити о реалити". Этим проявлением гибридности данное кино отличается от множества современных наблюдательных картин. Другой вопрос, что у В.Манского в фильмах есть позиция, но нет присущей классикам наблюдательного кино образности. В силу создания "новой эстетики" неигрового кино В.Манский не учитывает, что наблюдение – процесс деликатный и сложный, реальность поглощает режиссера многообразием и множеством сюжетов. "Километры отснятых материалов", как в "Бродвее..." и картина получается с неоформленной структурой повествования. Другая крайность – чрезмерное упрощение фильма, как в "Далай Ламе".

В.Манский продолжает снимать, им создано множество интересных произведений, получено множество наград, кроме того, он является директором одного из крупнейших в России фестивалей неигрового кино "Артдокфест", где можно увидеть множество остросоциальных наблюдательных картин. Фестиваль отличается хорошим крепким стержнем фильмов-победителей.

Другой яркий представитель корифеев московской школы кино – М.Разбежкина. Одна из ее ярких наблюдательных работ – лента "Каникулы" (2005). Эта картина создана в традициях Р.Флаэрти. Темой фильма стали семьи северного народа манси. Дети приехали на каникулы из интерната домой, в тайгу. Идея – тяготы жизни манси и их близость к природе. В этой картине соединяется идеология автора и эстетика неигрового кино: в фильме есть динамика, история, создающая образы, драматургия. Все, вплоть до соотношения цветов в фильме, говорит о жизни "там", на Севере. Грамотно и оправданно применена субъективная камера – эпизод катания на санках.

Есть у данной картины и минусы: во-первых, очень заметно, что снимали несколько операторов – качество картинки разное, нет ощущения целостности, как, например, у С.Дворцевого в "Счастье". Не совсем

органично смотрятся прямые интервью с героями картины: они создают ощущение постановочности.

Лента "Чужая страна"(2004) напротив соответствует современной эстетике. Это рассказ о женщине, которая отправилась в чужую страну за своим любимым человеком. Автор хотела показать контраст "своих" и "чужих", как неуютно чувствует себя человек в другой стране. На наш взгляд, автором был сделан неправильный выбор основного метода: путевые заметки на исповеди и длительном наблюдении. В результате выбранного метода фильм получился нединамичным и сложным для восприятия происходящего на экране: длинный план лица героини в профиль, который редко сменяется интервью с героиней и другими персонажами. Снят фильм в традициях новой эстетики – с плеча, даже статичные кадры зачастую сделаны под углом.

Созданная М.Разбежкиной школа документального кино пропагандирует, принципы (а точнее запреты), на которых построена вторая картина, в целом это и есть продолжение развития новой эстетики неигрового кино:

"Я запрещаю произносить слово "духовность", запрещаю произносить Художник с большой буквы, вообще запрещаю все писать с большой буквы(...)Мы НЕ даем нравственные ориентиры. Мы даем людям возможность самим определиться в этом пространстве. У меня нет в словаре даже слова такого – "нравственный ориентир"... Вообще о нравственности рассуждают в основном негодяи".

"Запрещается употреблять слово "метафора". Далее мы заменим его на "то-что-нельзя-называть". Дело в том, что когда документалист включает свое радио и начинает думать о "том-чего-нельзя-называть" и разных красавостях, то получаются пошлости и штампы".

"Я не разрешаю пользоваться штативом. Штатив у нас отменен полностью, и не потому, что я люблю дрожащее изображение, а потому, что

в таком случае камера становится продолжением руки, она становится биологическим инструментом, а не техническим.(...)Такая клешня – с ее помощью вы и работаете".

"Я не разрешаю пользоваться трансфокатором, надо самому подойти-отойти, а не двигать зумом. (...) Тем более, что у нас запрещена скрытая камера. Человек должен знать, что его снимают".

"Мы не пишем прямые синхроны, мы не добываем информацию с помощью прямого сообщения героя о себе. (...) Она всегда будет немножко ложной, даже если человек не желает лгать".

"На уровне постпродакшена– запрещено использовать фоновую музыку. Я всем говорю: "Моцарт для вашего кино ничего не писал".

"Последний запрет(...) – это закадровые тексты. Я лишаю студентов возможности объяснять что-то закадровым текстом. В этом есть такое указание, идеологическое давление"....¹²⁶

Наблюдательные картины, практически нережиссируемые, без закадрового, иногда даже снятые одним кадром – общая примета фильмов-наблюдений этой школы. Марина Разбежкина и ее коллектив меняли место пребывания, созданная школа меняла названия, потому так трудно определить год ее создания. Предположительно, это первый период – около 2004 года.

Одна из самых известных в России учениц М.Разбежкиной, Валерия Гай Германика, начинала свою карьеру с документальных фильмов. Среди ее документальных лент 2 – наблюдательные. Это картины "Девочки" (2005, 48 мин.), "Сестры" (2005, 17 мин). Данные фильмы обозначены автором как "драма", мы полагаем, потому что эти ленты рассказывают о драматических событиях в жизни разных девушек.

¹²⁶ Цит. по: Познин В.Ф. Не только горизонталь // "СК-Новости" № 11/ 2012.

"Девочки" по поднимаемой теме схожи с фильмом Ю.Подниекса "Легко ли быть молодым?": три девушки на пороге взрослой жизни. Если темы фильмов схожи, то идеи у картин абсолютно противоположны: в фильме Ю.Подниекса мы понимали, что героям (некоторые так же, как и у В.Германики были неблагополучны) действительно тяжело жить, но они стараются осознать свои ошибки, вдумчиво относятся к вопросу, вынесенному в заглавие фильма. В "Девочках" же создается впечатление бездействия молодого поколения, их нежелания преодолевать препятствия. Технически фильм выполнен в традициях новой эстетики и пропагандируемых М.Разбежкиной и В.Манским принципов: отсутствие штатива, съемка практически вся на крупных-средних планах, линейный монтаж, основа звука – интершум, примечательно отсутствие образности и творческого решения изображения на экране.

"Сестры" – картина, схожая с "Девочками" темой. Зрителю показывается неприглядная реальность существования жизни бедной части населения России. "Сестры" выстроены на привычной камере и интервью: разговоры сестер о матери перекликаются с кадрами повседневной жизни старшей сестры. Этот фильм принадлежит новой эстетике не только идеологически, но и технически: "дрожащая" привычная камера без использования штатива, планы и ракурсы не использованы творчески, нет выстроенной композиции кадра. Снова есть желание автора донести идею, но нет ее глубины и разработанности.

На всероссийских и международных фестивалях в России неизменно присутствуют работы авторов-выпускников школы М.Разбежкиной. К примеру, на 20 МКФ "Послании к человеку", на национальном конкурсе было представлено 3 из 23 фильмов этой школы. А "Ямаха" И.Омельченко даже получила первый приз. Все наблюдательные картины этих авторов разнообразны по тематике, соответствуют новой эстетике и с точки зрения формы, и с точки зрения содержания.

Иного подхода к созданию неигрового кино придерживается молодой представитель московской школы режиссер Павел Костомаров. Его работы ближе к традиционным эстетическим взглядам на моделирование реальности на экране. Фильм Костомарова, созданный совместно с швейцарским режиссером Антуаном Каттенем "Мирная жизнь" (2004) – 45-минутная наблюдательная картина о жизни в Чечне. Авторами использованы классические приемы привычной камеры, построение на интершуме, присутствует любимый Дз.Вертовым прием поясняющей карточки – титра. Фильм претендует на образность – есть длинные планы-символы: например, пылающий костер или старик, который смотрит вдаль. Также в картине часто применяется прием тишины, что создает некую антитезу: тишина после военных событий, после громких выстрелов и криков. Единственный, на наш взгляд, недостаток этой ленты – неграмотная систематизация событийного ряда, поскольку драматургия произведения была построена не по классической схеме "завязка-развитие действия-кульминация-развязка".

Убеждения П.Костомарова о гибкости границы между документальным и художественным кино, на наш взгляд и привели режиссера к созданию работ в гибридных жанрах докусоуп (документальный сериал, созданный методом наблюдения) и веб-документари, их мы рассмотрим несколько позднее.

Мы проанализировали в данной работе деятельность не всех московских документалистов, которые создают наблюдательное кино. Однако именно приведенные нами примеры являются основными и определяют в целом тенденции данной школы, а именно создание новой эстетики неигрового кино, переход к действительному кино. Это подчеркнутая документальность, сознательный отказ от художественности, подчеркнутая реальность, которая ассоциируется с правдивостью. Автор наблюдает жизнь не со стороны, а изнутри, не противопоставляя свой взгляд художника взгляду "человека из толпы". Иной, традиционной эстетики

неигрового кино продолжают придерживаться представители петербургской школы кинематографа.

Петербургская школа документального кино еще в советские годы стремилась использовать жанр портретного очерка, а метод наблюдения был одним из ключевых. Основные создатели современных наблюдательных картин этой школы: корифеи В.Косаковский, С.Дворцовой, С.Лозница и молодое поколение А.Драницына, А.Рудницкая.

В области российского наблюдательного кино В.Косаковский занимает особое место, прежде всего за создание "Тише!"(2005). Как признается сам автор, картина была создана им в тот момент, когда у него совсем не было денег и нужно было чем-то прокормиться.¹²⁷ За окном у дома шла вечная стройка, которую и заснял автор. Технически картина простая: использована только длиннофокусная оптика. Здесь очень важно, что у наблюдения В.Косаковского была цель, периодичность и методичность. Таким образом у данной картины появились сюжет, драматургия, динамика и даже своеобразная игра смыслами (старушка которая кричит "тише-тише", казалось бы дорожным рабочим, а после оказывается, что она зовет собаку Тишку). Другая известная наблюдательная картина В.Косаковского – эксперимент "Свято"(2004). О нем мы уже упоминали ранее. Технически эта картина гораздо сложнее, чем "Тише!": творчески использовано "Зеркало Гиззела" (например, эпизод, когда мы видим съемку с другой стороны зеркала, как ребенок стучит по нему руками и плачет). Фильм построен на интершуме, хотя в зачине и эпилоге есть музыкальные вставки. В этой картине присутствует образность, творчески решено автором, как воссоздать такое явление, как осознание ребенком собственного "я". В.Косаковский показал ее зрителю на примере одного ребенка его реакций на столкновение с неизведанным и с повседневным.

¹²⁷ Маат. "Тише!", режиссер Виктор Косаковский. Разговор с В. Косаковским, А. Поповым, А. Дударевым (стенограмма) //"Искусство кино" №12/2003.

О портретном кино С.Дворцевого также стоит сказать несколько слов. Хотелось бы обратить внимание на наблюдательную ленту "В темноте" (2004). Тема фильма – жизнь одинокого слепого старика, который плетет авоськи. Эта работа С.Дворцевого тяготеет к творчеству Р.Флаэрти и граничит с постановочностью. Фильм снят привычной камерой, также есть прямое интервью, монтаж местами линейный, а иногда ассоциативный. В фильме есть образность: например, сопоставление планов одинокого старика и пьяных лопающих алюминиевые банки бомжей. Есть драматургия – повторы (план детских качелей), четкий нарратив, где нарратором выступает сам герой. Есть социальная острота в самом герое, поскольку он пожилой слепой человек, единственный друг которого – кошка. Автором также проведена глубокая идея о смене поколений – он, старик, который плетет сетки и пытается их раздать, но все уже давно пользуются пакетами и потому отказываются от авосек.

Видный представитель петербургской школы С.Лозница – режиссер и оператор множества наблюдательных лент. Он продолжатель авторского некомментируемого образного наблюдательного кино. Его картины отличаются особым стилем, который проявляется в монтаже среднего темпа, потускневших цветах и интересных и бытовых сюжетах. У С.Лозницы 15 режиссерских работ из них большинство наблюдательные. Одна из последних зарисовка "Письмо" 2013 года – наблюдение за домом душевнобольных.

Это особенное кино, которое выделяется из фильмов такой тематики за счет того, как показаны герои. Приглушенные тона, черно-белое изображение. Довольно долгие планы. Интершум. Никаких крупных планов. Поскольку у картины нет комментария, зритель сам решает как относится к героям на экране. Однако сам монтаж подталкивает зрителя к мысли, что это просто особенная категория людей. Они не больные, а просто не такие как все. Автор показал несколько статичных и один динамичный эпизод.

Динамичный эпизод выдает в героях детскую наивность: у крыльца дома гуляла корова, на которую все с любопытством смотрели, а одна из героинь даже приманила и попыталась погладить. Данный эпизод как символ их непосредственности, желания изучать этот мир. Статичные эпизоды: например, эпизод с курением, когда мы видим трех человек, которые находятся в одном месте, но как будто не замечают друг друга – каждый из них находится в своем мире. В данном кино есть образность, своеобразная динамика (которая создается за счет смены эпизодов), нет четкого повествования, но в силу специфичности темы, возможно, именно набор эпизодов и явился главным образом, созданным автором – образом мышления такого особенного человека.

Анна Драницына – молодой режиссер петербургской школы, ее наблюдательные работы такие как "Волосы" (2012) и "Пассажиропоток" (2014) отличаются наличием драматургии, интересной темы, глубокой идеи. Ее фильмы познавательны и отвечают всем тем функциям наблюдательного кино, которые мы на него возложили во второй главе.

Картина "Волосы" рассказывает о буднях парикмахера в салоне. Картина снята скрытой и привычной камерой, с применением интервью, чем-то напоминает "Идет трамвай по городу" Л.Станукина. Харизматичная героиня, которая располагает к себе героев-посетителей. Интересная идея о том, что есть такое место, куда люди приносят все свои печали, и это не кабинет психотерапевта, а обычная парикмахерская. Изобразительное решение соответствует теме и идее фильма – яркие краски, как аллегория к краске для волос. Автором также были подобраны разноплановые истории персонажей, что привносит динамику в повествование, а также дает толчок к неожиданным поворотам сюжетов: например, эпизод с благодарным клиентом, который решил сыграть мастеру на саксофоне или эпизод, когда блокадница вспоминает былые времена. Картина производит цельное впечатление, кроме того, она понятна обычному зрителю, поскольку тема и

размышления героев абсолютно бытовые, даже иногда банальные. У каждого из этих людей своя история. Есть вкрапления хроники и попытка взяться за политические проблемы, что в контексте идеи фильма, мы полагаем, не совсем уместно. Но, в отличие от московской школы, мы видим другой подход к методу наблюдения: здесь пример приверженцев классической эстетики кино, которое использует весь спектр изобразительно-выразительных средств.

В картине "Пассажиропоток" автором взята тема, близкая каждому жителю мегаполиса – каждодневный поток людей, едущих куда-то в метро. Снято в основном скрытой камерой или с приемом отвлечения от камеры. Для развития сюжета "метро", вводится герой – работник метрополитена, он проводит некую экскурсию, что делает фильм еще и познавательным. Это, скорее, зарисовка о метрополитене, не образная, но с четко выстроенным повествованием, дополнительные краски которому добавляют "зарисовки в зарисовке" как например, эпизод с заснувшей на посту у эскалатора женщиной. Картина построена на соединении интершума и музыкального ритма, что создает динамику. В "Пассажиропотоке" мы видим набор приемов, характерных для классиков наблюдательного кино (Й.Ивенса, Ж.Вигу, Р.Фларэти) и при этом динамику прямого кино (Р.Ликока и Р.Дрю).

Еще один молодой представитель петербургской школы – Алина Рудницкая. Практически все ее творчество – это наблюдательные картины. Все фильмы А.Рудницкой отличаются особенная остропроблемная тематика на фоне действительности, именно этот автор отвечает запросам общества в форме "неформатного" кино. Особенно хотелось бы рассмотреть цикл фильмов (условное название, поскольку сама автор признавалось, что эти картины стоит считать несколькими частями единой мысли): "Я забуду этот

день" и "Кровь", автор также планирует снять третий фильм в рамках "цикла".¹²⁸

"Я забуду этот день"(2010) – наблюдательное кино о женской консультации, где девушек направляют на аборт. Несмотря на крайне тяжелую тему, фильм снят очень деликатно, выстроен драматургически, сложился некий коллективный портрет. Привычная камера использована творчески, вкупе с ассоциативным монтажом автор выстраивает целую галерею практически одинаковых кадров: белая стена, на фоне которой одинокая фигура женщины, страдающей перед событием в жизни. Также использованы кадры, где врач уговаривает девушек оставить детей, призывает подумать еще немного, а поскольку мы не слышим их окончательных решений – в фильме присутствует некая недосказанность. Черно-белая съемка (стиль автора) делает картину более спокойной: автор не нагнетает, а просто показывает повседневность данной больницы. Черно-белые тона также являются аллегорией к тому, что хоть для каждой из героинь этот день страшен, для всего окружающего мира он – один из многочисленных серых будней. Фильм построен на интершуме, что способствует погружению в окружающую действительность, используется прием тишины – утомительное ожидание перед операцией. Идея фильма очень понятная и глубокая. Считается, что аборт – это очень просто, но в фильме мы видим, что для каждой из женщин – это испытание, один из самых страшных дней в жизни.

Второй фильм цикла – "Кровь" (2013). История областной ленинградской станции переливания крови, бригады, путешествующей по селам и наблюдающей каждодневные ужасы современного общества "на задворках". На фоне коллективного портрета автор акцентировала внимание на истории одной из сотрудниц бригады: камера показывает ее чаще, чем

¹²⁸Алина Рудницкая о фильме "Кровь" (интервью Ольги Шервуд) (видео)//Интернет-канал телеканала "DOC.24" от 06.01.2014 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UPNw43tXQcM> (дата обращения 10.02.2015).

всех остальных, мы узнаем ее историю из разговоров, зафиксированных привычной камерой (что у нее нет детей, нет мужа, что она мечтает о женском счастье). Автор пользуется привычной камерой, которая в этот раз выполняет только технические функции (т.е. фиксация событий). Также автором была использована провокация, чтобы поймать моменты эмоциональности и интересных реакций своей героини, придать ей еще большего колорита (например, ловит героиню в состоянии алкогольного опьянения, когда она становится более откровенной и начинает говорить о своей несчастной судьбе). Также использован монтажные приемы: в картине мы видим лайф (например, трудовые будни бригады), но на эти кадры наложен звук – из совсем другого эпизода (из интервью с героиней). Таким образом, мы практически слышим мысли главой героини. Использован метод прямого интервью (автор задает разные вопросы тем, кто пришел сдавать кровь на передвижную станцию – зачем они это делают, сколько получают) – это повышает градус эмоциональности картины. Фильм также сделан в черно-белых тонах, но в данном случае это не столько прием, сколько производственная необходимость. Поскольку работа станции связана с кровью, изображение становилось трудным для восприятия, к тому же многие зрители могли бы испытывать страх к виду крови. Автор задумалась об этом, когда при съемках от вида крови "оператор несколько раз падал в обморок".¹²⁹

Темы, затрагиваемые Алиной, ориентированы больше на российского зрителя, хотя могут найти отклик и у зарубежной аудитории, особенно если в стране есть схожие проблемы. Победитель множества фестивалей, Алина, на наш взгляд, является продолжателем традиций лент типа "Турксиб", "Шанхайский документ". Также в соответствии с принципами "прямого кино" А.Рудницкая принимает политику практически полного невмешательства в ход событий при съемке.

¹²⁹ Там же.

В современной России есть молодое поколение режиссеров, создающих наблюдательные картины. Множество хороших работ создаются нашими авторами при поддержке зарубежных студий и спонсоров. Картин в рамках государственных тендеров, которые бы "выстрелили" на фестивалях или были бы приняты критиками и зрителем практически нет, поскольку политика создания неигрового кино у таких тендеров – экономия бюджетных средств. Также в России не налажен прокат неигрового кинематографа, но сильна борьба режиссеров за авторские права, в связи с чем и складывается ситуация, при которой такие работы не размещены в Интернете, их не показывают по телевидению и, соответственно, смотрит крайне ограниченная аудитория (на фестивале):

"- Получается, что документальные фильмы можно посмотреть только на фестивалях?

- Да, фестивали, клубы документального кино, которых становится все больше и больше. Но это, в основном, в Москве. С телевидением у нас отношения не складываются, и это такая длинная история, что уже скучно рассказывать".¹³⁰

Современными документалистами неоднократно высказывались мнения о введении фактора, сдерживающего рост любительских фильмов – экспертная оценка, специальный художественный совет и т.п. В России отмечается тенденция к росту популярности неигрового кино у зрителя. В.Манский утверждает: "Сейчас теледокументалистику смотрят примерно пять процентов зрителей. Это очень большая аудитория, что уже говорит о рентабельности жанра. Ниву документалистики обязательно нужно продолжать возделывать. Правда, мой опыт продюсера говорит о том, что

¹³⁰ Морозов А. Кино потеряло национальные признаки: интервью с Мариной Разбежкиной//Интернет-издание "Daily Talking" от 05.11.2012 URL: <http://www.dailytalking.ru/interview/razbezhkina-marina--aleksandrovna/381/> (дата обращения 27.02.2016).

чем больше снимается фильмов, тем они хуже. Пусть фильмов будет "меньше, да лучше". Потому что мы не можем тратить на производство фильма 450 тыс. фунтов стерлингов, как это делает, скажем, BBC. А на одном энтузиазме качественное кино не сделаешь".¹³¹ Иные тенденции мы наблюдаем в зарубежной документалистике.

3.2. Современная зарубежная документалистика и кинонаблюдение

Современная зарубежная документалистика очень разнообразна и неоднородна, поскольку понятие "зарубежный" относится ко всем странам, находящимся за пределами России. В силу разного уровня развития, разного политического строя и различного менталитета мы видим разный уровень документального кино. То, что попадает в Россию, в основном поступает по каналам, которые доступны – это все те же фестивали, Интернет, ТВ (телеканал "Док 24", некоторые кабельные каналы, телеканал "Культура") и специальные события, такие как "Недели документального кино", устраиваемые различными центрами.

За рубежом (к примеру, в США) система проката неигрового кино устроена несколько иначе. Осуществляется показ документальных фильмов как в кинотеатрах, так и по телеканалам (например, документалист имеет возможность предложить свой фильм более 400 каналам).¹³² По конкурсным зарубежным лентам видно их тематическое, жанровое разнообразие, высокий технический уровень. Зарубежную документалистику характеризует преобладание картин полного метра – что совершенно не характерно для России. Это одна из причин, почему телевизионная и экранная документалистика в нашей стране не могут сосуществовать. Короткометражные фильмы невыгодно покупать и тяжело вставлять в сетку ТВ-вещания.

¹³¹ Столяренко Л. Камера в глазу. Интервью с В.Манским// "Новая газета" №55/2002.

¹³² Документальное кино: второе пришествие. Интервью с В.Манским и М.Разбежкиной// Портал российского документального кино "Vertov.ru" от 19.10.2005 URL: <http://vertov.ru/news/7/index.html> (дата обращения от 18.03.2016).

Каждым автором, создающим фильм-наблюдение, ведется собственное исследование, результаты которого он воссоздает на экране. В зависимости от предмета отображения мы разделили фильмы-наблюдения на несколько категорий: тематические, социальные и остропроблемные.

Тематические фильмы -наблюдения исследуют и воссоздают некое явление или отображают какой-то предмет. Это чаще всего "классическое" наблюдение: без интервью, закадрового к текста, вставок и т.д. У каждой такой картины должна быть тема и идея. Среди российских картин к этой категории, к примеру, относится фильм А.Драницыной "Пассажиропоток", в котором отражена работа петербургского метрополитена. Ярким примером зарубежного исследовательского фильма-наблюдения является картина Томаса Бальмеса "Малыши" (Франция, 2010). Произведение рассказывает о первом годе жизни 4х детей с разных уголков планеты: Байяр (Монголия), Хэтти (США), Мари (Япония), Пониhao (Намибия). В фильме нет ни одной постановочной сцены. Режиссер договаривался с родителями детей (в каждой стране Т.Бальмес пробовал на роли 15-20 семей), устанавливал видеокамеры и занимал позицию наблюдателя. Трейлер к фильму "Малыши" распространился по Интернету задолго до появления самой картины в прокате и вызвал очень большой интерес у зрителя. Ко Всемирному Дню Защиты Детей в 2010 году "Малыши" вышли на экраны во многих странах мира. Режиссер о своей картине: "В фильме нет закадрового текста, потому что я не хотел озвучивать очевидные вещи. Я считаю, что будет лучше, если каждый сам сделает выводы после фильма. Нужно доверять зрителю, позволить ему с головой окунуться в историю. Если кадры получились сильными, то комментарии излишни". Каждый диалог в фильме идет на своем языке и нет ни перевода, ни субтитров. По мнению автора, в переводе нет необходимости. Мы склонны согласиться, таким образом зрителю кажется, что они сами дети, которые по интонации стараются понять, чего от них хочет мать. Приемы

скрытой и привычной камеры создают эффект присутствия зрителя в момент съемки с одной стороны и реалистичности происходящего - с другой. Музыкальное сопровождение почти все построено на интершуме, однако есть небольшие музыкальные вставки, которые, во-первых, задают ритм и оживляют картину, во-вторых, акцентируют внимание зрителя на окончании или старте нового эпизода.

Этот фильм – сочетание принципа "мухи на стене" и тщательного подбора героев Р.Флаэрти, ассоциативного монтажа Д.Вертова и необычных ракурсов М.Кауфмана. Глубины идеи и ее простоты, присущей Ж.Вигу и Й.Ивенсу. Этот фильм при всей своей неполитичности и непроблемности интересен и понятен зрителю, очень насыщен смыслом – 18 месяцев младенцы стремятся к цели – сделать свой первый шаг.

Следующий тип картин – **социальные**. Это фильмы о людях с их повседневными проблемами, рассказами, наблюдения за интересными судьбами. Чаще всего этот тип наблюдательных фильмов исполнен в жанре портретного очерка.

На фестивале неигрового кино "Флаэртиана" регулярно становятся победителями фильмы такого типа. В целом, в России очень популярны такие фильмы о людях "из толпы", о жестоких судьбах, об интересных личностях. Среди многообразия наблюдательного кино мы выбрали примечательную картину "Королева тишины" (Германия, Польша, 2014, 80 мин) режиссера Агнешки Звешки. Это портретный очерк о жизни цыганской слабослышащей девочки Денисы. Наблюдательной камерой показана жизнь цыган, их быт, отношения. Среди них и живет эта девочка, которую часто обижают, которая очень много работает и мечтает о Болливуде. Она много и внимательно смотрит индийские фильмы, воспроизводит увиденные танцы. Автор прекрасно уловила суть жизни ребенка и произвела антитезу в течение всего фильма – серых будней места, больше напоминающего свалку, и

жарких индийских танцев, которые она исполняет в ярком костюме. В этом фильме есть образность, хотя нет настоящей глубины – интересных поворотов, по настоящему большой истории, потому как, на наш взгляд, одного сопоставления на 80 минут недостаточно. Использован интершум и музыка. Многократно использован прием приглушения музыки (особенно это прекрасно смотрится на фоне танца девочки). Камера привычная, иногда скрытая. Было бы интересно, если бы автор воспользовалась также приемом субъективной камеры.

Этот фильм продолжатель портретных принципов Р.Флаэрти, хотя менее постановочных. На наш взгляд, картине немного не хватило цветокоррекции – контраст жизни смотрелся бы гораздо интереснее, если бы в танце картинка была чуть ярче.

Другой пример социального фильма "Машти Исмаил" (Иран, 2013, 60 мин., реж. Махди Заманпур) рассказ о слепом старике Машти Исмаиле, который уехал от родных и близких, чтобы доказать, что может жить один. Год автор жил со своим героем, чтобы понять его, его быт и его счастье просто жить. Сам автор видит цель своих картин так: "С моей точки зрения, документальный фильм должен быть впечатляющим и способным достучаться до сердца зрителя. Люди должны почувствовать некоторые метаморфозы после просмотра хорошей картины или стараться измениться, если это важно для них. Хорошая документалистика должна побуждать к необходимым переменам личности".¹³³ Возможно, именно поэтому фильм получил высокую оценку многих международных кинофестивалей. В том числе "Флаэртианы".

Это портретный очерк, снятый привычной камерой. Картинка очень красочная, насыщенная, качественная. Интересные планы, автор не боится

¹³³ Гид по фестивалю документального кино "Флаэртиана"//Электронный ресурс "Звезда" от 9.09.2014. URL: <http://zvzda.ru/articles/de2e90d64ff8> (дата обращения 17.03.16).

общих, что для современного наблюдательного кино очень редко. В фильме есть глубокая идея поиска счастья, борьбы с каждодневными испытаниями. Фильм исполнен в традициях Р.Флаэрти и уже ставшего российским классиком С.Дворцевого.

Остропроблемные фильмы-наблюдения – это фильмы, затрагивающие актуальную проблему населения. Обыкновенно эти фильмы используют своих героев для создания образа, типа людей. Это может быть, к примеру, биографический портретный очерк, как победитель 20-го МКФ "Послание к человеку" – "Зовите меня Марианна" (Польша, 2015, 74 мин, реж. К.Белавска), где на волне остро стоящей в современности проблемы отношения к транссексуалам, автор показывает жизнь и борьбу такого героя через наблюдательную камеру.

Фильм о мужчине, который решил стать женщиной, сделал операцию, но не может получить документы без согласия своих родителей (в Польше есть такой закон). И вот уже много месяцев тянется судебный процесс Марианны с её родителями за право получить новые документы.

Произведение снято методом наблюдения. Эта картина была бы в ряду множества похожих, если бы автору не "повезло" запечатлеть наблюдательной камерой, как с героиней случился инсульт, отчего фильм приобрел совершенно другие краски. В плане драматургии произведение выстроено замечательно – оно понятно, интересно, имеет повороты и придуманный режиссером связующий ход – в течение всего произведения нам показывают героиню, которая пришла в качестве консультанта в театр на читку написанной ею самой пьесы о собственной жизни. Этот ход заменил автору закадровый текст – нарратором в данном случае является героиня, которая по ходу фильма поясняет свои мотивы, мысли и чувства. В фильме виден контраст съемок между кадрами авторскими и операторскими (автор много времени сама снимала привычной камерой свою героиню), это немного отвлекает нас от основного сюжета. Произведение в основном

выстроено на интершуме, а музыка раскрывает нам самые драматические моменты. В целом, видно, что автор проделала большую работу не только на съемках, но и в подготовительный период – настолько тщательно сделана эта история.

Безусловно, здесь просматривается подход Р.Фларэти к герою картины, но в остальном это типичное произведение направления прямого кино.

Также яркий пример остропроблемного фильма – картина "5 разбитых камер" (Палестина, Израиль, Франция, Нидерланды, 2011, 94 мин., реж. Эмад Бернат и Гай Давиди). Это биографический очерк, который раскрывает проблему войны, которая всегда актуальна. Особенно остро эта проблема стоит в таких странах, как, к примеру, Палестина, где и разворачивается действие картины.

Авторы этого фильма сочетают в себе несколько ролей сразу – Эмад продюсер и оператор, Гай – монтажер. Сложно рассказывать о режиссерах фильма, не затронув остальную съемочную команду, так как здесь совместное производство нескольких стран, плюс личный видеоархив главного героя фильма.

Фильм состоит из новелл, рассказывающих о том, что как ломаются пять видеокамер. Первую герой покупает для того, что запечатлеть, как родится и будет вырасти его сын. Нам показывают страшные вещи – как ребенок со временем произносит свои первые слова. И это не "мама" и "папа", а "армия" и "стена". Параллельно героем были запечатлены ужасы войны: взрывы, протесты, смерти. Автором использован образ "камера как свидетель", в этой ленте камеры вместе с героями также жертвы войны. Пять камер погибают разными способами например, по словам героя, одна из них приняла на себя пулю, которая должна была его убить. Эта картина завоевала 4 награды различных международных фестивалей и даже была номинирована на Оскар.

Основной материал фильма – архивная съемка, что придает произведению присущую всем фильмам-наблюдениям реалистичность. При создании архивной съемки использована привычная, скрытая и субъективная камеры. Последняя придает фильму личностную окраску. Синхроны и лайфы-вставки, интервью участников делают картину более оживленной, заставляют нас погрузиться в соответствующую атмосферу. В фильме также сделан множественный акцент на приеме тишины. Этот прием, оглушающий нас, сделан не случайно – он обращает внимание на ключевые моменты. В основном фильм построен на интершуме, но иногда есть музыкальные вставки, они задают особенный ритм у картины, которая предстает перед нами, безусловно, страшной, но при этом очень динамичной. Что не совсем характерно для фильмов-наблюдений – в картине есть комментарий – закадровый текст. Присутствие рассказчика с текстом от первого лица превращает бессмысленную череду картин в историю жизни.

Фильм построен на коротких и средней длины планах, что напоминает монтажные вкусы Дзиги Вертова. Также в таком типе фильмов редко встречается образность, поскольку она мешает восприятию насыщенного сюжета, однако присутствует типизирование, раскрытие глобальной проблемы.

В целом, наблюдательная документалистика за рубежом имеет свои приоритеты: она чаще всего остропроблемная, отражает интересы общества своего времени, на высоком уровне освоен съемочный процесс, предпочитается история, практически нет образности. Монтаж почти всегда линейный. И за рубежом и в России метод наблюдения очевидно популярен: "Сегодня спонтанность – единственное, что может по-настоящему удивить зрителя, поэтому метод еще долго будет панацеей неигрового кинематографа, принимая во внимание технические возможности для любителей и профессионалов: наблюдать стало легче, наблюдать стало

веселей".¹³⁴ На фоне такого успеха в современном мире происходят трансформации метода – его используют для новых форм журналистики, а наблюдательные фильмы становятся основой для новых жанров документального кино.

3.3 Применение метода наблюдения для создания гибридных жанров

В современной документалистике кроме представленных нами жанров, появляются так называемые гибриды, в которых соединяются несочетаемые вещи. Метод наблюдения – хорошая основа для появления таких гибридов, потому как из истории документалистики мы знаем, что в свое время авторы уже использовали его как основу для экспериментов и создания целых течений ("синема верите", "дайрект синема"): "Возникновение новых гибридных жанров на протяжении 80-90-х годов, вызванных возрастающим влиянием рынка на телевидение, поставило под угрозу документалистику. "Маскулинные" ценности жанра (рациональность, публичность и т.д.) понемногу начали уступать место более "феминным", ориентированным на эмоциональное переживание в изложении информации о домашней и приватной сферах. Критики отмечали также, сравнительную дешевизну новых жанров, которая, однако, оказалась одним из секретов высоких рейтингов."¹³⁵ Такими гибридами в современной документалистике и журналистике стали докусоуп, реалити-шоу, и веб-докьюментари.

Как считает А.Хилл именно от желания привнести в наблюдательную документалистику зрелищности появились сначала докусоуп (гибрид наблюдения и докудрамы) и затем – реалити-шоу – гибрид документального наблюдения, журналистики и развлечения.¹³⁶

¹³⁴ Казючиц М.Ф. Cinéma vérité/direct cinema – будущее современной документалистики?// "Артикульт" №16/ 2014.

¹³⁵ Бабенко Е. Специфика реалити-шоу //Русская антропологическая школа РГГУ (эл. ресурс). URL: http://kogni.ru/mag/babenko_media.pdf (дата обращения 27.10.2015).

¹³⁶ Hill A. Reality TV: Audiences and popular factual television – New York: 2005., – P.24-28.

Жанр "докусоуп" произошел от документального сериала – это 2 и более фильма, где каждый фильм закончен сюжетно, серии объединяет наличие общих героев, единство места и времени, а также последовательность действия. Такая форма повествования помогает гораздо детальнее и насыщеннее раскрыть и показать зрителю явление в его динамике.

Докусоуп – "**docu-мыло**" ('dɒkjʊ, səʊp) форма телевизионного документального сериала, в котором жизни снятых людей представлены как развлечение или драма.¹³⁷ Таким образом, в данном жанре сочетаются форма документального сериала, метод длительного наблюдения как основной метод и жанр докудрамы.

Зарубежная телевизионная документалистика полностью освоила этот гибрид в 90-х гг, на фоне второй волны популярности реалити-формата¹³⁸ (тогда как изобретен докусоуп был в Америке еще в 1976 году)¹³⁹, мы же пришли к нему только в начале 21 века: "Би-би-си" уже несколько лет как всюду идут так называемые "доку-соуп" – реальные сериалы. Созданный в 2001 году "Откройте, милиция" – первый опыт документального сериала в нашей стране".¹⁴⁰

Докусоуп "Откройте, милиция"(2001, реж. В.Манский) – это проект о буднях российских милиционеров. О том, как стражи правопорядка выполняют свою работу, В.Манским было снято 26 серий наблюдательной камерой. В сериале использовано оригинальное задающее настроение музыкальное оформление, есть драматургия, общие герои (одно отделение

¹³⁷ Электронный словарь "The free dictionary". URL: <http://www.thefreedictionary.com/docu-soap> (дата обращения 20.09.2015).

¹³⁸ Hill A. Reality TV: Audiences and popular factual television. New York: 2005. P.24.

¹³⁹ Документальное кино: второе пришествие. Интервью с В.Манским и М.Разбежкиной//Портал российского документального кино "Vertov.ru" от 19.10.2005. URL: <http://vertov.ru/news/7/index.html> (дата обращения 18.03.2016).

¹⁴⁰ Самойлова П. Предельно субъективный режиссер. Корреспондент "Солидарности" беседует с известным "документалистом" Виталием Манским// "Солидарность" №28/2005.

милиции, работники которого и были показаны), каждая серия имеет сюжетное завершение. В целом проект производит впечатление обычного российского сериала, но с той разницей, что этот – документальный, т.е. не постановочный.

Тематика докусоуп, таким образом, определена интересом зрителей к жизни и работе закрытых учреждений, популярных и закрытых профессий: "**docusoap** – занимательный пакет развлечения в который диалог и взаимодействию характера всегда дают привилегию над любой попыткой показать больше о работах соответствующих учреждений."¹⁴¹

Позже В.Манский создал еще один докусоуп – "Тату в Поднебесной" (2004). Изначально проект планировался как реалити-шоу с девушками из группы Тату. Однако в последствии 14 серий, отснятых автором, сложились в оригинальный докусоуп. Таким образом, в картине "Тату в Поднебесной" сочетаются признаки докусоуп, документального наблюдательного кино и реалити.

Популярной модификацией докусоуп в России сейчас стали докусоуп типа видеоблога. Это документальные проекты, которые имеют также серии, монтаж, режиссирование и общую канву, но выкладываются посерию на интернет-каналах. Такой проект запустили П.Костомаров, А.Расторгуев и А.Пивоваров в 2012 году в Живом Журнале и в YouTube, а затем с 2013 онлайн проектом на сайте издательства "Лента.ру". По частям авторы выкладывали свой полнометражный фильм "Срок", который был показан целиком только в 2014 году.

Далее П.Костомаров и А.Расторгуев совместно с другими авторами занялись более масштабным проектом "Реальность"(с 2013 по н. вр.). Принцип создания данной картины следующий: режиссеры приглашают

¹⁴¹ Kilborn R. Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother. Manchester: 2003. P.100.

людей на кастинг, там проводят с ними беседу и если человек подходит, ему выдают аппаратуру и предлагают снимать собственную жизнь. По прошествии некоторого времени из получившегося материала монтируют небольшие ролики, которые выкладывают на YouTube. Особенность такого типа докусоуп, во-первых, в субъективной камере, во-вторых в разнообразии сюжетов, в третьих в канале распространения – это только интернетный проект, который потом возможно будет смонтирован в полноценный сериал. Однако представленная модификация докусоуп после создания для нее собственного сайта "ru.realnost.com" перерастает в новый гибридный жанр – веб-документалистику.

Принципы Расторгуева, создающего фильмы в стиле артхауса, заключаются в том, что он считает границу между документальным кино и художественным достаточно размытой: "У меня на этот вопрос есть встречный: а как вы, например, или журнал "Искусство кино" можете сегодня определить эту границу между игровым и документальным кино? Этот вопрос часто задают: почему мы перешли с одной половины полушария на другую? Почему сначала стояли на траве, а теперь стоим на голове? Объясните мне разницу между этими подходами, и тогда я смогу ответить на ваш вопрос. Просто для меня этой границы не существует, она размыта. Я снимал документальное кино как оператор, как режиссер и использовал игровые ситуации. Я снимал игровое кино как оператор, в котором режиссеры просили добиться абсолютно документальных кадров. Это мембрана, которая проницаема, а не Берлинская стена."¹⁴²

Во второй период современной документалистики докусоуп уступает своей упрощенной версии – реалити-шоу – еще одного гибрида документального наблюдения, журналистики и развлечения.

¹⁴² Дондурей Т. Павел Костомаров – Александр Расторгуев: "Границы не существует"// "Искусство кино" №5/2010.

Реалити-шоу – "...программы и шоу, которые следят за жизнью – действиями, поступками и общением участников, – напрямую (по правилам без заученных ролей, поз и моделей поведения). Обычно задача такого шоу следить за буднями анонимных или известных личностей, применяя метод фельетона".¹⁴³

Пик развития реалити-шоу на Западе, как пишет Аннет Хилл, произошел в три волны. Первая из которых пришлась на конец 80-х – начало 90-х гг. и основывалась на развлекательно-информационных передачах, вторая происходила в конце 90-х и характеризовалась популярностью докусоуп, и третья является тем воплощением реалити, которое мы привыкли видеть на наших экранах сейчас.¹⁴⁴ В России реалити-шоу получает бурное развитие с середины 00-х и продолжается до сих пор. Первое реалити-шоу в России считается шоу "За стеклом"(2001).¹⁴⁵

Существует множество классификаций реалити-шоу. Мы выделяем следующие виды:

- **программы типа "розыгрыш";**
- **любительское видео с незапланированными сюжетами;**
- **игровые шоу, в ходе которых люди специально определенное время находятся в замкнутом пространстве под наблюдением видеокамер.**

Поскольку реалити имеет своей основой метод наблюдения, то можно предположить, что каждый из видов реалити – это упрощенный вид наблюдательного кино. В первом случае, это версия социального эксперимента. Для таких реалити характерно использование провокации, импровизация, фиксация реальной психологической реакции героя, максимум игры со стороны остальных участников. Результат зависит от сценарной разработки, а также от тщательности планирования и точности

¹⁴³ Стойков Л. Гедонистическая функция медий: инфотейнмент и реалити-шоу// "Relga" №4/2007.

¹⁴⁴ Hill A. Reality TV: Audiences and popular factual television. New York: 2005. P.24.

¹⁴⁵ Овсянникова Н.А. Реалити-шоу: специфика жанра, актуальность и проблемы исследования// "Актуальные инновационные исследования: наука и практика" №1/2010.

исполнения участниками своих ролей. На современном телевидении можно встретить множество таких программ: "Голые и смешные", "Розыгрыш", "Соблазны" и т.д.

Другой вид реалити-шоу – любительское видео со случайно запечатленным событием. Его прототипом в документалистике можно назвать фильмы, где используется включенное наблюдение. Характерным для такого контента является непрофессиональная съемка, незапланированность событий на фоне запечатления повседневной жизни: из такого контента составляют множество программ на современном телевидении: например, "+100500", "Дорожные войны" и пр.

Игровые реалити-шоу наиболее соответствуют классическому длительному наблюдению, когда герой знает, что за ними наблюдают камера, но привыкает к ней и перестает замечать. В таких типах реалити присутствует как постановочность, так и импровизация действия, но соотношение реальности и игры может варьироваться.

Важнее идеи (которая чаще всего "форматная" и заключается в соревновании отдельных людей и/или целых команд) здесь подбор участников. Для такого типа реалити важно предопределить групповую динамику – "совокупность тех динамических процессов, которые одновременно происходят в группе в какую-то единицу времени и которые знаменуют собой движение группы от стадии к стадии, т.е. ее развитие".¹⁴⁶

Т.е. необходимо выбирать героев реалити в соответствии с конфигурацией их психологического типа. При грамотном выборе герои не смогут не взаимодействовать друг с другом так, чтобы на это было неинтересно смотреть: "С другой стороны, первый "попавшийся" человек не подойдет для реалити-шоу, даже если он отвечает набору требований продюсерского коллектива. Почему? Потому что любое реальное реалити – это, прежде всего, психологическая игра. Если вы наберете в проект людей, личностные особенности которых подходят друг к другу, как пазлы одной картинки, то

¹⁴⁶ Андреева Г.М. Социальная психология. М.: 1999. С.204.

игры не получится. В группе не будет необходимых внутренних пружин, сил взаимного притяжения и отталкивания, без которых немислима – в психологии "групповая динамика", а на телевидении – штука под названием "то, что делает шоу".¹⁴⁷

Примерами реалити-шоу третьего типа заполнен современный телеэфир, самый яркий пример такого проекта – бесцельный долгоиграющий "Дом 2". Проект идет уже столь долгое время, что его участники успели не только построить свою любовь, но и нарожать детей, развестись и состариться. Неизвестно, что может закончить этот проект, поскольку никакой очевидной конечной цели у него нет.

Как говорят некоторые исследователи, появление реалити обозначили путь документалистики в небытие: "Реалити-шоу сигнализируют смерть документального фильма, уничтожая традиции наблюдательных фильмов и социально значимых программ".¹⁴⁸ И поскольку на телевидении гораздо большая доля реалити-шоу, чем телевизионных документальных фильмов, мы склонны с этими исследователями согласиться.

Еще одна совершенно особенная модификация кинонаблюдения проявилась в новом жанре документалистики – **веб-документалистике**. Веб-документальные проекты нельзя назвать полноценными документальными фильмами, они отличаются по форме и виду, представляют собой сайт со множеством различных функций и элементов. Среди таких элементов выделяются инфографика, фотография, музыкальное оформление и видео. В России этот гибридный жанр становится популярным: "Самый крутой сейчас жанр – веб-документари. Это когда фильм на таймлайне занимает сорок минут, а в реальности длится семнадцать часов. Например, вы смотрите про первый полет Гагарина, а когда речь заходит про скафандр, можете кликнуть на картинку и посмотреть отдельный фильм про скафандры – такая история с

¹⁴⁷ Курпатов А.В. Реальное реалити или что такое "Голод"? // "Психологическая газета" от 26.04.2004 (электронная версия статьи). URL: <http://psy.su/feed/1827/> (дата обращения 27.10.2015).

¹⁴⁸ Bignell J. Big brother: Reality TV in the Twenty-first Century. New York: 2005. P.26.

разветвлениями."¹⁴⁹ Появились веб-документы примерно в одно время и в России, и за рубежом – во второй период документалистики. Не всегда для создания веб-документов используется метод наблюдения. Типов веб-документов очень много, они разные по тематике и наполнению.

Некоторые веб-документари выросли из докусоуп, как, например, "Реальность" Павла Костомарова, когда основа – это докусоуп, а форма – интернет-проект. Яркий пример документального веб-проекта, при создании которого был использован метод кинонаблюдения: "Jour de Vote" ("День выбора"), 2012 г. – это веб-проект, созданный во Франции по заказу телеканала France 5, финансируемый национальной ассамблеей. Авторы – Симон Боуисзон и Оливьер Демангель.

В концепции документального фильма зритель – свежееизбранный депутат, выбранной им в начале повествования партии. День начинается с того, что помощник подготавливает участника к роли депутата. И сначала напоминает ему, что делать надо все быстро, потому что вечером состоится важное голосование по поводу нового законопроекта. Наряду с небольшим экскурсом в парламентские будни помощник, предлагает первые возможности выбора: с кем провести этот день. После каждого действия героя снова встречает помощник, с возможностью принятия решения. Если герой долго не решается сделать выбор, то помощник становится нетерпеливым и просит в юмористической форме поторопиться с выбором. В конце дня у зрителя остается хорошее впечатление от принятия трудного решения парламентариев.

Особенность проекта в его документальности и реалистичности – все депутаты реальны. Во время разговора реальность создается за счет того, что собеседник смотрит вам прямо в глаза, а вы в это же время, можете

¹⁴⁹ Чачко А. Катерина Гордеева: "Современное российское телевидение – это наш про...б века" //Интернет-издание "Большой город" от 11.09.2012. URL: http://bg.ru/city/katerina_gordeeva_sovremennoe_rossiyskoe_televiden-11831/ (дата обращения 02.04.2016).

оглядываться по сторонам и исследовать роскошные комнаты французского Парламента. Этот же эффект достигается за счет использования субъективной камеры – на операторе и ведущем прикреплена к спецшлему камера, которая снимает все происходящее вокруг. Минус такого метода съемки в невозможности нормальной фокусировки: частый расфокус камеры портит восприятие изображения. В видео использованы метод длительного наблюдения и интервью, камера не делает постановочных кадров, оператор действительно пробыл в Парламенте для запечатления происходящего там на протяжении многих дней. Хотя эта работа в конечном счете не так видна: в активе видео преобладает интервью, т.к. является основой повествования.

Этот веб-проект действительно напоминает документальный фильм с всплывающими подсказками. Очень удобная форма работы, которая помогает оживить проект – придать ему ритм, совместно со звуковым сопровождением, которое, в зависимости от ситуации, диалога и отношения оператора (то есть как бы нас) к происходящему, может меняться. Это прием своеобразной подсказки того, что можно почувствовать в данный конкретный момент, и это расширяет возможности зрителя. Также облегчает работу присутствие проводника – ассистента в нашем случае. Наш сопроводитель "знакомит нас" с правилами, предлагает выбор, а также любую информационную помощь – о проекте и как в нем управлять. Как и в документальном фильме у проекта есть драматургия: мы этап за этапом проводим свой день в Парламенте по расписанию. Но в отличие от документального фильма, где у зрителя нет выбора, как провести этот день – здесь нужно действовать самостоятельно.

Веб-проект "День выбора" похож на крайне реалистичный игровой квест. Здесь можно бродить, делать выбор, вернуться в меню и рассказать обо всем в твиттере, по почте или на фейсбуке. Это новое слово в истории кинонаблюдения, если раньше можно было только наблюдать за жизнью героя, то теперь ее можно попробовать прожить.

Мы полагаем, что появление новых гибридов повлечет за собой трансформацию жанровой структуры телевизионной документалистики и журналистики. Но использование гибридных жанров в неигровом авторском кино видится нам весьма затруднительным, хотя есть несколько исключений, таких как фильм типа "реалити в реалити" ("Девственность" В.Манского) или проект П.Костомарова "Срок", который из докусоуп перерос в полнометражное документальное кино.

Выводы:

Документальное кино московской школы отражает создание новой эстетики, которая характеризуется уходом от художественных приемов в документальном кино к максимально реальному отражению действительности. Это прослеживается и в нетворческом использовании техники, в малом количестве изобразительно-выразительных средств, линейном монтаже и пр. Петербургская школа документалистов сохраняет в своем творчестве традиции классиков, активно использует выработанный за годы истории кино инструментарий, изобразительно-выразительные средства, творчески подходит к созданию произведений методом наблюдения.

Современное зарубежное кино занимает промежуточную нишу между подходами к созданию фильмов российских школ. Использование изобразительно-выразительных средств в зарубежных фильмах широко распространено, однако техника так же, как и московскими кинематографистами используется в основном только для фиксации реальности.

Перспективы метода наблюдения проявляются в использовании его как основы для создания гибридных жанров. Вектор интереса к таким жанрам возрастает из-за их развлекательного характера. Все перечисленные гибриды

(и докусоуп, и реалити-шоу, и веб-дрокьюментари) созданы для массовой аудитории, в первую очередь для ее развлечения.

Заключение

В течение более чем столетней истории развития кинематографа специфика применения метода наблюдения менялась, так же как и отношение к нему кинематографистов. Вся история метода наблюдения в неигровом кино – это поиск ответа на вопросы: насколько объективен метод? каковы его возможности? насколько этично его использовать? нужно ли вмешиваться в ход событий на экране или просто запечатлеть драматургию и режиссуру жизни? Все ответы на эти вопросы неоднозначны. Применение историко-хронологического метода позволило нам сделать вывод, что, использовать метод наблюдения для создания документального фильма можно по-разному и в разных обстоятельствах: как притворяясь "мухой на стене", так и моделируя ситуации для наблюдения. При этом, вне зависимости от того, какой стиль выбирает режиссер такого кино, фильм остается документальным, и тому много исторических подтверждений.

Эмпирический анализ современных фильмов-наблюдений позволил нам сделать вывод, что современные авторы находят применение методу наблюдения не только в классическом его понимании, но и экспериментируя, создавая гибриды, добавляя современные достижения техники.

Сопоставительный анализ современных и классических произведений показал, что традиционное применение метода, несмотря на все прогрессивные достижения, более чем актуально сейчас. Мы увидели в работах молодых авторов и принцип тщательности подбора героя Р.Флаэрти, и ассоциативный монтаж Дз.Вертова, и оригинальную съемку М.Кауфмана, и поэзию Й.Ивенса, и политичность и остросоциальность Р.Дрю и Р.Ликока, и многое другое. Это доказывает, что инструментарий и приемы, наработанные классиками, актуальны в наше время: привычная, скрытая камеры, субъективная камера, организованная ситуация, отвлечение от камеры, скрывание камеры, создание особенных психологических ситуаций и т.д.

Как показало исследование, современными авторами создается новая эстетика фильмов-наблюдений, которая основана на объективной фиксации реальности и воссоздании ее на экране с минимальными художественными средствами. При этом классическая эстетика таких фильмов (с применением художественных приемов) также имеет место, однако постепенно уступает "действительному кино". В тематике современных фильмов-наблюдений преобладает интерес к личности человека и к острым актуальным проблемам, гораздо реже появляются картины, в которых исследуются явления жизни.

Современная практика показала, что применение в наше время метода наблюдения в качестве основы для экспериментов по созданию гибридных жанров привело к упрощенному пониманию его роли в создании произведения. Реалити-шоу, докусоуп, веб-докъюментари – продукт для массового зрителя, ценностный пласт таких жанров к сожалению, сдвигается в сторону развлечения. Из чего мы можем сделать вывод, что постулат "жизнь врасплох" стал пониматься несколько иначе: если раньше это была борьба документалистов за право открыть тайнства жизни своим зрителям, то сейчас это чаще всего просто желание просто запечатлеть. Вот почему необходимо выстроенное нами понимание отличия наблюдения от созерцания и "подглядывания", а также от иных методов в документалистике. Поскольку в современном мире телевизионное вещание охватывает большую территорию и служит одним из основных источников информации для населения – это заставляет документалистику подстраиваться под принятые на телевидении форматы, что в свою очередь и приводит к упрощению метода наблюдения и превращение фильмов, созданных таким методом в редкость и элитный авторский пласт, показываемый в рамках фестивалей.

Несмотря на это идет всестороннее развитие техники и способов моделирования реальности. Сейчас мы как никогда близки к формированию на экране осязаемого и передаваемого зрителям мира: и духовно, и физически. Вполне возможно, что вскоре воспроизводимое произведение

будет передавать не только объемные звуки, объемное изображение, тактильные ощущения, но даже запах! Уже сейчас человек может в реальном времени почувствовать себя, к примеру, членом французского парламента. Другой вопрос, как эти возможности направить из развлекательного русла в познавательное.

Российская документалистика движется вперед. Типологизация этапов современности показала, что в сравнении с кризисом первого периода, во втором намечаются положительные тенденции. Мы полагаем, что примерно в 2020х годах мы вступим в новый, третий период, когда документалистика станет таким же модным трендом как сейчас чтение книги. Будут продолжать создаваться центры показа неигрового кино, а государство выделит подконтрольное ему ведомство (унитарное предприятие), что будет означать создание централизованной системы для будущей индустрии документального российского кино.

Представленное нами широкое видовое разнообразие метода наблюдения в неигровом кино дает неограниченные возможности авторам: от цели, поставленной перед собой режиссером будет зависеть, какая идея будет представлена зрителю, а грамотно выбранный метод – его вид и знание присущего этому методу инструментария, насколько она будет понятной и целостной. Понимание процесса наблюдения, его разнообразия и скрытых возможностей может дать режиссеру толчок к исследовательской работе в процессе создания фильма.

Согласимся с современными документалистами, что совершенно необходимо заслонить поток создающегося некачественного контента – созданием ли экспертного совета или другого контролирующего органа или же созданием неких критериев качественного неигрового кино: "Вот почему, говоря о совершенствовании техники съемки, мы не должны забывать, что дело, в конечном счете, не в наличии сверхчувствительной пленки, помогающей распротиться с осветительными приборами, а в душевной

чувствительности человека с камерой, в его пристрастии к драмам времени, в способности заново открывать (или объяснять) окружающую действительность. "Нам не хватает не снимаемого материала, а критериев", – справедливо заметил французский критик в дискуссии, посвященной проблемам "киноправды", реализма и достоверности."¹⁵⁰

Метод наблюдения, столь популярный в современности в силу облегчения и доступности технических средств для его создания – самое опасное оружие в неумелых руках, поскольку в понимании необразованного человека этот метод заключается во включении камеры, съемки всего подряд и последующего монтажа самых интересных кадров.

¹⁵⁰ Муратов С. А. Пристрастная камера. М.: 2004. С. 32.

Список литературы

Книги, справочники, диссертации

- 1) Андреева, Г. М. Социальная психология/ Г. М. Андреева. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 375 с.
- 2) Базен, А. Что такое кино? Сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 384с. Переводы с французского В. Божовича (книга I) и Я. Эпштейн (книги II, III, IV).
- 3) Введение в экранную культуру : новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие/ К. Э. Разлогов; под ред. К. Э. Разлогова. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 488 с.
- 4) Голдовская, М. Е. Человек крупным планом. Заметки теледокументалиста/ М. Е. Голдовская. – М.: Искусство, 1981. – 215 с.
- 5) Головня, А. Д. Мастерство кинооператора: учеб. пособие/ А. Д. Головня. – М.: Искусство, 1965. – 240 с.
- 6) Джулай, Л. Н. Документальный иллюзион/ Л. Н. Джулай. – М.: Материк-альфа, 2005 . – 240 с.
- 7) Дробашенко, С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс/ С. В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1964. – 142 с.
- 8) Дробашенко, С. В. Пространство экранного документа/ С. В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
- 9) Дробашенко, С. В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме/ С. В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1962. – 240 с.
- 10) Егоров, В. В. Телевидение: теория и практика: учеб. пособие/ В. В. Егоров. – М.: МНЭПУ, 1992. – 312 с.
- 11) Кашинская, Л. В. Метод наблюдения в журналистике: учеб. пособие/ Л. В. Кашинская. – М.: Факультет журналистики МГУ, 1987. – 58 с.

- 12) Ким, М. Н. Методы журналистики: учебное пособие для студентов факультетов журналистики/ М. Н. Ким, Г. С. Мельник. – СПб.: Издательство Михайлова В. А., 2006. – 272 с.
- 13) Кино: Энциклопедический словарь/С. И. Юткевич [и др.] ; под ред. С. И. Юткевича [и др.] ; – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 832 с.
- 14) Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности (сокращенный перевод с английского Д.Ф.Соколовой). – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
- 15) Лейтес, Л. С. Развитие техники ТВ-вещания в России: справочник/ Л. С. Лейтес. – М.: ФГУП "ТТЦ "Останкино", 2008. – 568 с.
- 16) Ленин, В. И. Полное собрание сочинений: в 55 т. – М.: Политиздат, 1975. – Т. 54. – 864 с.
- 17) Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино/ Г.С. Прожико [и др.] ; под ред. Г.С. Прожико [и др.] ; – М.: Искусство, 1987. – 352 с.
- 18) Мартыненко, Ю. А. Документальное киноискусство/ Ю. А. Мартыненко. – М.: Знание, 1979. – 112 с.
- 19) Муратов, С. А. Документальный фильм. Незаконченная биография/ С. А. Муратов. – М.: ВК, 2009. – 363 с.
- 20) Муратов, С. А. Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов (серия "Телевизионный мастер-класс")/ С. А. Муратов. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 104 с.
- 21) Новейшая история отечественного кино 1986-2000: в 4-х т. / под ред. Л. Аркус [и др.]. – СПб.: Сеанс, 2001. – Т. 4. – 504 с.
- 22) Новикова, А. А. Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности/ А. А. Новикова. – М.: Высшая Школа Экономики (Государственный Университет), 2013. – 240 с.

- 23) Познин, В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие/ В. Ф. Познин. – СПб: С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т "Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций", 2015. – 236 с.
- 24) Познин, В.Ф. От пиктограммы до Интернета: учеб. пособие/ В. Ф, Познин – СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, 2001. – 115 с.
- 25) Прожико, Г. С. Концепция реальности в экранном документе: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.13 / Г. С. Прожико. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
- 26) Розенталь, А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес: учеб. пособие/ А. Розенталь. – М: Триумф, 2000. – 352 с.
- 27) Ромм, М. И. Беседы о кинорежиссуре: учеб. пособие/ М. И. Ромм. – М.: Союз кинематографистов СССР, 1975. – 264 с.
- 28) Рошаль, Л. М. Дзига Вертов/ Л. М. Рошаль. – М.: Искусство, 1982. – 312 с.
- 29) Санжаревский, И. И. История, методология и техника исследования проблем общества и личности в социологии/ И. И. Санжаревский. – Изд. 4-е, испр. и доп. – Тамбов: ОГУП "Тамбовская типография "Пролетарский светоч", 2012. – 432 с.
- 30) Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка/ А. Н. Чудинов ; под ред. А.Н. Чудинова ; — СПб.: Издание книгопродавца В.И. Губинского, 1910. — 1004 с.
- 31) Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1/ А. Г. Соколов. – 2-е издание – М.: Изд. А. Дворников, 2000. – 245 с.
- 32) Тарковский, А. А. Уроки режиссеры: учеб. пособие/ А. А. Тарковский. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1992. – 92 с.
- 33) Телевизионная журналистика/ Г. В. Кузнецов [и др.] ; под ред. Г. В. Кузнецова [и др.] ; – 4-е издание – М.: Высшая школа, 2002. – 304 с.

- 34) Тертычный, А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие/ А. А. Тертычный. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 310 с.
- 35) Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2013. — 800 с.
- 36) Флаэрти, Р. Статьи. Свидетельства. Сценарии. Мастера зарубежного киноискусства. – М.: Искусство, 1980. – 224 с.
- 37) Фрумкин, Г. М. Сценарное мастерство: учеб. пособие/ Г. М. Фрумкин. – М.: Академический Проект, 2008. – 224 с.
- 38) Шаповаленко, И. В. Возрастная психология (Психология развития и возрастная психология)/ И. В. Шаповаленко. – М.: Гардарики, 2005. – 349 с.
- 39) Шуб, Э. И. Жизнь моя – кинематограф/Э. И. Шуб. – М.: Искусство, 1972. – 472 с.
- 40) Эфир на фоне эпохи: Очерки истории Ленинградского-Петербургского радио и телевидения/ С. Н. Ильченко [и др.] ; под ред. С. Н. Ильченко [и др.] ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2013. – 320 с.
- 41) Bignell, J. Big brother : reality TV in the twenty-first century. – New York: Palgrave Macmillan, 2005 – 189 p.
- 42) Hill, A. Reality TV: Audiences and popular factual television. – New York: Taylor & Francis, 2005. – 240 p.
- 43) Kilborn, R. Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother. – Manchester: Manchester University Press, 2003 – 224 p.
- 44) Monaco, P. The Sixties, 1960-1969. – California: University of California Press, 2003 – 346 p.

Статьи

- 1) Вертов Дз. Киноки. Переворот. [Рассказ]// "Леф" – №3/ 1923.

2) В поисках доверия: неигровое кино и телевидение. Круглый стол "ИК"
Участники: Д.Дондурей, В.Манский, О.Вольнов, А.Роднянский,
А.Расторгуев, М.Разбежкина, П.Костомаров, (стенография)// Искусство
кино. – №8/ 2005.

- 1) Дондурей Т. Павел Костомаров – Александр Расторгуев: "Границы не существует" // Искусство кино. – №5/ 2010.
- 2) Жемчужный В. Режиссура аппарата// Советский экран. – № 8/ 1927.
- 3) Казючиц М.Ф. *Cinéma vérité/direct cinema* – будущее современной документалистики?// Артикульт. – №16/ 2014.
- 4) Казючиц М. Правда жизни по правилам рынка. Роберт Дрю: смерть "логики слов" // Искусство кино. – №1/ 2005.
- 5) Круткин В.Л. Визуальная антропология и "Безумные господа" Жана Руша // Журнал социологии и социальной антропологии. – № 1/ 2013.
- 6) Липков А. Герц Франк: "Смотреть и видеть" // Искусство кино. – №3/ 2004.
- 7) Лындина Э. Сергей Дворцевой: "ручная работа"// Искусство кино. – №11 / 1997.
- 8) Маат. "Тише!", режиссер Виктор Косаковский. Разговор с В. Косаковским, А. Поповым, А. Дударевым (стенограмма)// Искусство кино. – №12/ 2003.
- 9) Матизен В."Прыжок" Вертова (стенограмма симпозиума)// Искусство кино. – №11/ 1992.
- 10) Наринская А. "Девственность" Виталия Манского: попытка возрождения российской документалистики// Коммерсантъ Weekend. – №19/ 2008.
- 11) Познин В.Ф. Не только горизонталь // СК-Новости. – № 11/ 2012.
- 12) Рогова В. "Папа папарацци"// Мир Севера. – №8/ 2008.

- 13) Овсянникова Н.А. Реалити-шоу: специфика жанра, актуальность и проблемы исследования// Актуальные инновационные исследования: наука и практика. – №1/ 2010.
- 14) Садуль Ж. Беседа с работниками телевидения США Ричардом Ликоком и Робертом Дрю // Cinema 62. – № 64/ 1962.
- 15) Самойлова П. Предельно субъективный режиссер. Корреспондент "Солидарности" беседует с известным "документалистом" Виталием Манским// Солидарность. – №28/ 2005.
- 16) Столяренко Л. Камера в глазу. Интервью с В.Манским// Новая газета. – №55/ 2002.
- 17) Стойков Л. Гедонистическая функция медий: инфотейнмент и реалити-шоу// Relga. – №4/ 2007.
- 18) Сычев С. Интервью с документалистами В.Белопольской, А.Балуевым, Б.Караджевым, С.Лозницей, С.Муратовым, П.Печенкиным, М.Разбежкиной, В.Манским. Кинопроблемы.doc: Российское документальное кино как реальная драма. Анкета "ИК" // Искусство кино. – №4/ 2009.
- 19) Флаэрти Р. Как я снимал "Нанук с Севера"// Журнал "Сеанс". – №32/ 2007.
- 20) Хохлова Е.В. Монкьюментари: синтез документального и художественного// Вестник нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – №6/ 2013.
- 21) Шергова К.А. Докудрама – новый жанр?// Вестник электронных и печатных СМИ. – №13/ 2005.
- 22) Шуб Э.И. Неигровая фильма// Кино-фот. – №2/ 1922.
- 23) Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. – № 1/ 2012.

Электронные ресурсы

- 1) Callison С. Cinema Verite or Direct Cinema? // Портал теории документального кино. URL: <https://filmeditor.wordpress.com/2007/09/28/cinema-verite-or-direct-cinema> (дата обращения 30.01.15).
- 2) Алина Рудницкая о фильме "Кровь" (интервью Ольги Шервуд) (видео от 06.01.2014)//Интернет-канал телеканала "DOC.24". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UPNw43tXQcM> (дата обращения 10.02.2015).
- 3) Бабенко Е. Специфика реалити-шоу //Русская антропологическая школа РГГУ (эл. ресурс). URL: http://kogni.ru/mag/babenko_media.pdf (дата обращения 27.10.2015).
- 4) Гид по фестивалю документального кино "Флаэртиана"// Электронный ресурс "Звезда" от 9.09.2014. URL: <http://zvzda.ru/articles/de2e90d64ff8> (дата обращения 17.03.16).
- 5) Дерябин А.С. Кинопоезд. Каталог фильмов// "Киноведческие записки" №49, 2000 (эл. версия). URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/361/> (дата обращения 18.01.2016).
- 6) Документальное кино: второе пришествие. Интервью с В.Манским и М.Разбежкиной от 19.10.2005 //Портал российского документального кино "Vertov.ru". URL: <http://vertov.ru/news/7/index.html> (дата обращения от 18.03.2016).
- 7) Кадушкина Е. Кино не для всех: как живет и развивается документальный жанр в России от 03.10.2013// Сетевое издание "m24.ru". URL: <http://www.m24.ru/m/articles/26869> (дата обращения 18.03.16).

- 8) Куликов И. Девственность. Как много девушек хороших от 13.02.2009// Интернет-портал "film.ru". URL: <http://www.film.ru/articles/kak-mnogo-devushek-horoshih> (дата обращения 20.03.2016).
- 9) Курпатов А.В. Реальное реалии или что такое "Голод"? Материал от 26.04.2004// "Психологическая газета" (электронная версия статьи). URL: <http://psy.su/feed/1827/> (дата обращения 27.10.2015).
- 10) Морозов А. Кино потеряло национальные признаки: интервью с Мариной Разбежкиной от 05.11.2012//Интернет-издание "Daily Talking". URL: <http://www.dailytalking.ru/interview/razbezhkina-marina--aleksandrova/381/> (дата обращения 27.02.2016).
- 11) Минкульт отменит прокатные удостоверения для фестивальных фильмов от 06.02.2015//ИА "Интерфакс". URL: <http://www.interfax.ru/culture/422448> (дата обращения 18.03.16).
- 12) Официальный сайт "Союзтелефильм"// "История". URL: <http://mebu.ru/stf/history.html> (дата обращения 12.02.2016).
- 13) Неигровое кино: Сегодня и завтра. Интервью с С.Головецким, Е.Головня, Б.Крицыным, В.Цаликовым, Г.Леонтьевой, А.Малечкиным, С.Зайцевым, Н.Уложенко, Г.Михайловой, В.Кузнецовым (стенограмма) от 18.06.2014.//Электронный портал "Ассоциации документального кино СК России". URL: <http://ascinemadoc.ru/neigrovoe-kino-segodnya-i-zavtra/> (дата обращения 19.03.16).
- 14) Пресса о фильме "Девственность" (дайджест)// Портал "Manski.ru". URL: <http://manski.ru/pressa/index.php?id=devstvennost> (дата обращения 20.03.2016).
- 15) Успешное зрительское и авторское кино: расшифровка беседы Анны Гудковой, Жоры Крыжовникова и Николая Хомерики от 28.03.2016// Журнал "Cinemotion" (электронная версия). URL: http://www.cinemotionlab.com/novosti/03381-uspeshnoe_zritelskoe_i_avtorskoe_kino_rasshifrovka_besedy_anny_gudkov

- oy_zhory_kryzhovnikova_i_nikolaya_homeriki/ (дата обращения 18.03.16).
- 16) Чачко А. Катерина Гордеева: "Современное российское телевидение – это наш про...б века" от 11.09.2012//Интернет-издание "Большой город". URL: http://bg.ru/city/katerina_gordeeva_sovremennoe_rossiyskoe_televiden-11831/ (дата обращения 02.04.2016).
- 17) Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/14953> (дата обращения 20.12.2015).
- 18) Электронная энциклопедия "Академик". URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/904170> (дата обращения 09.03.2016)
- 19) Электронный словарь "The free dictionary". URL: <http://www.thefreedictionary.com/docu-soap> (дата обращения 20.09.2015).

Фильмография

- "235 000 000" 1967, реж. У.В.Браун, СССР
- "3 дня и больше никогда" 1998, реж. А.И.Гутман, Россия
- "5 разбитых камер" 2011 реж. Э.Бернат, Г.Давиди, Израиль, Нидерланды, Палестина, Франция
- "Ага-хан" 1962, реж. Р.Дрю, США
- "Америка глазами француза" 1960, реж. Ф.Рейшенбах, Франция
- "Безумные учителя" 1955, реж. Ж.Руш, Франция
- "Беловы" 1993, реж. В.А.Косаковский, Россия
- "Благодать" 1995, реж. В.В.Манский, Россия, Финляндия
- "Бродвей. Черное море" 2002, реж. В.В.Манский, Россия, Чехия, Финляндия, Германия
- "Вернись, Африка!" 1959, реж. Л.Рогозин, США
- "Весной" 1929, реж. М.А.Кауфман, СССР
- "Весенние свидания" 2ч., 1964, реж. В.П.Трошкин, СССР
- "Вечное движение" 1967, реж. М.М.Меркель, СССР
- "Взгляд на безумие" 1962, реж. М.Рюсполи, Италия
- "Взгляните на лицо" 1966, реж. П.С. Коган, СССР
- "Военной музыки оркестр" 1968, реж. П.С.Коган, СССР
- "Волосы" 2012, реж. А.В.Драницына, Россия
- "Вороге где-то Бог" 1974, реж. В.Б.Виноградов, СССР
- "Времена года" 1975, реж. А.А.Пелешян, СССР
- "В скафандре над планетой" 1965, реж. М.Е.Славинская, СССР
- "В темноте" 2004, реж. С.В.Дворцовой, Россия
- "Выход рабочих с фабрики" 1892, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "Выход рабочих с фабрики" 1995, реж. Х.Фароки, Германия

- "Герои Арктики. Челюскин" 1934, реж. Я.М.Посельский, СССР
- "Годовщина революции" 1919, реж. Д.А.Кауфман (Дзига Вертов), Советская Россия
- "Горячее дыхание" 1966, реж. А.А.Слесаренко, СССР
- "День выбора" 2012, реж. С.Боуисзон, О.Демангель, Франция
- "Далай Лама" 2008, реж. В.В.Манский, Россия
- "Двое на треке" 1970, реж. В.Ф.Коновалов, СССР
- "Девочки" 2005, реж. В.Г.Германика, Россия
- "Девственность" 2008, реж. В.В.Манский, Россия
- "Дениска-Денис" 1976, М.Е.Голдовская, СССР
- "День за днем" 1967, реж. П.С.Коган, СССР
- "День переезда" 1970, реж. Л.И.Станукина, СССР
- "Диалоги" 1986, реж. Н.В.Обухович, СССР
- "Драгуны переплывают Сону" 1896, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "Дождь" 1929, реж. Й.Ивенс, Франция
- "Жертва вечерняя" 1984-1987, реж. А.Н.Сокуров, СССР
- "Жизнь за один день" 2011, реж. К.МакДональд США, Великобритания
- "Завтрак младенца" 1895, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "Звуки Британии" 1969, реж. Ж.-Л.Годар, Великобритания
- "Земля людей" 1966, реж. А.А.Пелешян, СССР
- "Зовите меня Марианна" 2015, реж. К.Белавска, Польша
- "Зоо" 1993, реж. Ф.Вайсман, США
- "Идет трамвай по городу" 1973, реж. Л.И.Станукина, СССР
- "Испытание" 1978, реж. М.Е.Голдовская, СССР
- "Как поживаешь, товарищ горняк?" 1932-1934, реж. Н.Н.Кармазинский, СССР

- "Каникулы" 2005, реж. М.А.Разбежкина, Россия
- "Катюша" 1964, реж. В.П.Лисакович, СССР
- "Кино-глаз" 1924, реж. Д.А. Кауфман (Дзига Вертов), СССР
- "Королева тишины" 2014, реж. А.Звефка, Германия, Польша
- "Кратчайшее расстояние" 1957, реж. И.К.Беляев, СССР
- "Кровь" 2013, реж. А.С.Рудницкая, Россия
- "К счастливой гавани" 1930, реж. В.А.Ерофеев, СССР
- "Комсомол – шеф электрификации" 1932, реж. Э.И.Шуб, СССР
- "Ладони" 1994, реж. А.С.Аристакисян, Россия
- "Легко ли?...20 лет спустя" 2010, реж. А.Целинская, Латвия
- "Легко ли быть?...10 лет спустя", 1997, реж.А.Целинская, Латвия
- "Легко ли быть молодым?" 1987, реж. Ю.Б.Подниекс, СССР
- "Легко ли быть молодым?" 2011, реж. Д.Ройтберг, Россия
- "Лешкин луг" 2000, реж. А.И.Погребной, Россия
- "Луизианская история" 1948, реж. Р.Флаэрти, США
- "Маленький погонщик слонов" 1937, реж. Р.Флаэрти, Великобритания
- "Малыши" 2010, реж. Т.Бальмес, Франция
- "Мамочка не позволяет" 1956, реж. К.Рейс, Т.Ричардсон, Англия
- "Мария" 1988, реж. А.Н.Сокуров, СССР
- "Машти Исмаил" 2013, реж. М.Заманпур, Иран
- "Мир без игры" 1966, реж. Е.И.Вертова-Свилова, И.П.Копалин, СССР
- "Мирная жизнь" 2004, реж. П.В.Костомаров, А.Каттен, Россия, Швейцария
- "Морское купание" 1895, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "Москва" 1927, реж. М.А.Кауфман, СССР
- "Мост" 1928, реж. Й.Ивенс, Франция

- "На Бауэри" 1956, реж. Л.Рогозин, США
- "Нанук с Севера" 1922, реж. Р.Флаэрти, Франция, США
- "Наша мама – герой" 1979, реж. Н.В.Обухович, СССР
- "Наша Ярославна" 1963, реж. В.В.Катанян, СССР
- "Незнакомцы земли" 1961, реж. М.Рюсполи, Италия
- "Ноль за поведение" 1933, Ж.Вигу, Франция
- "Обыкновенный фашизм" 1966, реж. М.И.Ромм, СССР
- "О, волшебная страна" 1953, реж. Л.Андерсон, Англия
- "Одиннадцатый" 1928, реж. Дз.Вертов, СССР
- "Откройте, милиция" 2001, реж. В.В.Манский, Россия
- "Падение династии Романовых" 1926, реж. Э.И.Шуб, СССР
- "Пассажиропоток" 2014, реж. А.В.Драницына, Россия
- "Первичные выборы" 1960, реж. Р.Дрю, Р.Ликок, США
- "Первый рейс к звездам" 1961, реж. И.П.Копалин, Д.А.Боголепов, Г.М.Косенко, СССР
- "Перед выбором" 1989, реж. С.М.Зеликин, СССР
- "Письмо" 2013, реж. С.В.Лозница, Россия, Нидерланды
- "Площадь Кордельер в Лионе" 1985, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "По другую сторону" 2015, реж. Р.Минервини, Италия, Франция
- "Политый поливальщик" 1985, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "Полустанок" 2000, реж. С.В.Лозница, Россия
- "По поводу Ниццы" 1930, реж. Ж.Вигу, Франция
- "Правда" 1969, реж. Ж.-Л.Годар, Франция, США, Чехословакия
- "Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота" 1895, реж. Л.Люмьер, О.Люмьер, Франция
- "Путешествие с Дюком Эллингтоном" 1967, реж. Р.Дрю, США

- "Раиса Немчинская – артистка цирка" 1970, реж. М.Е.Голдовская, СССР
- "Рок" 1987, реж. А.Е.Учитель, СССР
- "Свято" 2005, реж. В.А.Косаковский, Россия
- "Сегодня – премьера" 1965, реж. С.Д.Аранович, СССР
- "Сена встречает Париж" 1957, реж. Й.Ивенс, Франция
- "Сестры" 2005, реж. В.Г.Германика, Россия
- "Снова к звездам" 1961, реж. Д.П.Боголепов, Г.М.Косенко, СССР
- "Срок" 2014, реж. П.А.Костомаров, А.Е.Расторгуев, Россия
- "Старше на 10 минут" 1978, реж. Г.В.Франк, СССР
- "Стул" 1962, реж. Р.Дрю, Р.Ликок, США
- "Счастье" 1995, реж. С.В.Дворцовой Россия
- "Тату в Поднебесной" 2004, реж. В.В.Манский, Россия
- "Терпение. Труд" 1985-1987, А.Н.Сокуров, СССР
- "Тише!" 2002, реж. В.А.Косаковский Россия
- "Ткачиха" 1968, реж. Н.Г.Хубов, СССР
- "Турксиб" 1929, реж. В.А.Турин, СССР
- "Фильм как фильм" 1968, реж. Ж.-Л.Годар, Франция
- "Хеппенинг в белом" 1969, реж. Г.Закс, Лихтенштейн
- "Хроника одного лета" 1961 реж. Ж.Руш, Э.Морен, Франция
- "Человек из Арана" 1934, реж. Р.Флаэрти, Великобритания
- "Человек с киноаппаратом" 1929, реж. Дз.Вертов, СССР
- "Чужая страна" 2004, реж. М.А.Разбежкина, Россия
- "Шаговик "1969, реж. Б.Д.Галантер, СССР
- "Шанхайский документ" 1928, Я.М.Блиох, СССР
- "Шестая часть мира" 1926, реж. Дз.Вертов, СССР

"Энергия и земля" 1940, реж. Й.Ивенс, Франция

"Энтузиазм: Симфония Донбасса" 1930, реж. Дз.Вертов, СССР

"Эти не сдадут" 1939, реж. М.А.Кауфман, СССР

"Я забуду этот день" 2010, реж. А.С.Рудницкая, Россия

"Язык животных" 1967, реж. Ф.М.Соболев, СССР

"Ямаха" 2015, реж. И.Омельченко, Россия

Приложение 1

Интервью с оператором-режиссером Сергеем Цихановичем

Сергей Циханович – оператор-режиссер, сотрудник Ленаучфильма и член союза кинематографистов РФ. По первому образованию Сергей Георгиевич – металлург. Два года он проработал по специальности, а потом поступил на операторский во ВГИК, потому что давно увлекался фотографией. Его совместная работа с биологом Надеждой Дорофеевой, фильм-наблюдение "Озеро в море", получила награду Международного фестиваля научно-популярного кино "Мир знаний": "За лучшую режиссерскую работу". Мы встретились с Сергеем Георгиевичем на вечере памяти его однокурсника по ВГИКу Сергея Скворцова – оператора и документалиста, чью работу "Даждь нам днесь" (фильм-наблюдение о деревне, где родился писатель Федор Абрамов) представили близкие умершему люди. Сергей Георгиевич рассказал мне о съемках своего фильма и кинонаблюдении.

Почему Надежда, биолог по образованию, заинтересовалась темой птиц – более-менее понятно. Но как к этой теме пришли Вы?

У меня наверное это опыт и некая специализация. Все-таки, я всю жизнь снимаю только экспедиционное кино. Курсовые во ВГИКе были о Чукотке. Я ездил к чукчам, побывал у Белого моря, в общем, сплошные путешествия. Потом и на студии мне предлагали картины, связанные с этой темой. И это же не первая наша с Надеждой работа. Изначально мы сняли фильм "Морская сорока" – 26 минут. На одном из фестивалей к нам просто подошли люди с канала "Russian travel Gide" и сказали – мы тоже хотим такое кино, снимите для нас. За 2-3 месяца мы сделали цену повыше, но мы честно делали качественный товар. Мы уже знали, что мы делаем, у нас была некая аппаратура. Просто разные технологии. Если там мы снимали видеокамерами, то телеканал снимал на фотоаппарат. Раньше мы снимали на

кассеты – часовая кассета, ее сбрасываешь, а потом разбираешься с ней. А здесь у нас каждое включение камеры отдельно. Потому что на фотоаппарате – мы на карточку снимали. И поэтому, чтобы ориентироваться и в своем и в чужом материале, нам на съемках некогда смотреть. Поэтому там заканчиваем в 10 вечера где-нибудь, приходим, поужинали, потом до часу ночи сгоняешь материала в 8 подъем опять уже. И так вот в течение 3 недель подряд.

А как вы высиживали 12 часов подряд?

Это ощущение охоты, так сказать. Или я с театром сравнивал: ты приходишь на озеро. Ну раньше мы ставили свой скрадок, на него забирались и начинали ждать. А сейчас мы уже научились немножечко по-другому. Мы купили 5 скрадков, расставляем их заранее и приползаем потихонечку. Меньше пугаются птицы. Но все равно они сначала разбегаются на часок, а потом потихонечку "актеры" выходят на сцену. Они осознают это пространство как безопасное, никто не шевелится ведь. И тут начинается сам театр. Сначала они где-то далеко плавают, и ты ждешь – поплывет или не поплывет. Ты уже все время заряжен просто. И вот это и есть состояние охоты. Поэтому время пролетает достаточно быстро. Но вот эти первые 2-3 часа надо потерпеть. Бывало так, что мы приходили, и я не то чтобы ложился спать, но мог там книжку почитать или еще что-нибудь. Потому что я знаю, что никто в это время не соберется. Но! У нас там есть один кадр, он действительно гениальный. Это Надя сняла. Когда проглатывают нашего несчастного птенчика. Это очень трудно и редко можно увидеть. Мне даже пытались организовать разорение гнезда – не получилось.

Но бывает же, когда ничего не происходит все это время?

Ну много часов бывает сидим иногда: например, у нас была ситуация, когда мы дятла пытались выследить, как он вытаскивает яйца из гоголятника. Но не смогли, отсидели ровно сутки – 12 часов Надя, 12 часов я. Не

выдержали больше, потому что нам надо было снимать там одно, другое, третье. Другие задачи еще были.

Получается, что есть определенное количество задач, которые Вы должны выполнить. Как они определяются?

У нас там человек, она постоянно на этом острове, и в ее задачу входит такой мониторинг жизни на этом острове. Она каждый день, каждую неделю, проходит по каким-то маршрутам, смотрит – вот в этом гнезде одно яйцо, через неделю там 2 яйца, записывает, что в этом гоголятнике, что в этом. И она говорит, что сегодня можно пойти туда-то, завтра то-то произойдет. Ну и Надя тоже знает в этом толк. Есть, к примеру, вводные тесты: отложены яйца, можно вытащить эти яйца, поместить в банку с водой. От того, как это яйцо там располагается – горизонтально или вертикально, выше или ниже – можно рассчитать, сколько дней оно насиживалось, ну и когда оно будет вылупляться. Это уже некие знания, чисто биологические, которые позволяют не тратить зря время. А поскольку событий много, надо сидеть выслеживать. Потом, скажем, гоголей вот свадьбы активные: когда самцы гонятся за самками, они танцуют, брачный период. Ну вот период длинный, а пик его 5 или 6 дней всего. В эти дни мы вдвоем сидели, но с разных точек, потому что озеро большое, где они окажутся – неизвестно, и нужно учесть все, потому что второго шанса может не быть.

И как Вас птицы не боятся, неужели не чувствуют?

Есть свои хитрости. Однажды мы снимали про японского журавля. Этих журавлей было всего 30 штук во всем Советском Союзе. Это очень редкий вид, если бы он бросил гнездо, то это был бы урон в общем-то всей фауне Советского Союза. Поэтому делался скрадок – деревянный ящик, закрытый маскировочной стекой, сначала он стоял на расстоянии 50 метров и мы издали с биологами наблюдали как они реагируют – ну стоит и стоит. Следующей ночью мы ставили еще ближе, и когда ящик стоял уже в 30

метрах, я туда забирался. И вот сидишь – ночью ты зашел, расцвело, весь день, и вот в два часа или даже с 12 ты имеешь право выползти. День отсыпaeшьcя, а потом опять. Но это было там. Здесь у нас более щадящие условия. Мы снимали морскую сороку, сидим в пяти метрах от гнезда, она прилетает – у меня торчит во-от такой объектив, я сначала уговариваю себя не шевелиться, а внутри объектива еще линза ходит. В принципе для любого зверя объектив – это глаз, причем огромный глаз. А глаз это всегда вызов, то есть всегда противник, соперник. И птичка прилетает, а на гнездо сесть не может. Вот она ходит полтора, два часа. 4 часа это максимум, который мы можем себе позволить, иначе яйца замерзнут и погибнут. Ну вот сидишь, сидишь и два часа смотришь – все-таки через два часа садится. Но тоже по-разному, потому что у них характер разный. Да, это некий договор. Вот мы ставили скрадки, зверь привыкает к неподвижному контуру, а то что там внутри что-то шевелится, ну это можно и упустить.

Ну то есть это практически привычная камера, только для зверя. А как "притираться" с людьми?

Ну, знаешь, по-разному. Мы снимали как-то в школе урок воспитания сознательной дисциплины. Вот такое суровое советское название. В первом классе, пятом, десятом. Было очень заметно – первый класс открытый абсолютно, вот они все на поверхности, пятый посередине где-то, а десятый вообще закрытые – у них все внутри уже. Но даже для того, чтобы снимать первый класс, там надо было походить с пустой камерой и трещалкой, тогда еще другой аппаратурой снимали, и камера себя выдавала, ее слышно было. Сейчас так прекрасно снимать видеокамерой, то ли она работает, то ли нет – если еще закрыть этот красный огонечек, то вообще непонятно. Ну по крайней мере день-полдня в первом классе надо было походить просто с камерой поизображать съемку. Чтобы все эмоции прошли, все туда гримасы показали, наконец успокоились, и тогда можно было начинать всерьез уже работать.

Ну это одна из основных трудностей кинонаблюдения. А с какими трудностями еще можно столкнуться?

Ну, во-первых, с контактом с героем – либо у тебя скрытая камера, либо привычная камера. Если герой тебе доверяет, то ты можешь наблюдать. Но тут начинается этическая проблема. Вот недавно вышла картина на этой студии, вернее режиссер этой студии Рудницкая сняла фильм "Кровь". Это замечательное кино про бригаду со станции переливания крови. Бригада ездит по небольшим городкам нашей области по таким депрессивным, знаешь, где нету денег. И вот люди этой станции сдают кровь по 800 рублей, чтобы хоть немножко заработать. А бригада – 4 женщины и шофер, по моему. И вот они отработали смену, половина – драмы, так сказать. Мужик приходит на пункт сдачи крови, а ему говорят там – у вас плохая кровь, ну анализы не проходят. "Ну мне эти 800 рублей ну вот так вот нужны, умоляю." Они ему: "Нельзя!" Часть драмы здесь.. а другая часть драмы – это сами герои. Там есть героиня такая разбитная, живая, энергичная. Кончили они работу, живут в общежитии, пригласили мужиков, достали водки. Танцы не танцы, но в общем вот такая вот жизнь. Ну она может быть чуть-чуть подыгрывает – там грань между наблюдением и восстановлением событий. Я думаю, что там кое-что организовано. Есть же метод провокации, когда режиссер строит условия, а жизнь уже начинается в этих условиях. Чудное кино получилось – прелестное, с характером, с кульминациями какими-то. И когда картина вышла, недавно я узнал, что эту бригаду уволили. Потому что начальство посмотрело, как вечером все там выпивают и все такое. И режиссер несколько месяцев просто платила своей героине, пока та не нашла работу. По-хорошему документалист очень часто подставляет своих героев, потому что мы думаем об одном, человек себя воспринимает по-другому, а на экране все по-третьему. Так что затруднения возникают этические – можно ли снимать или нет? Еще с 60-х годов дискуссия идет. Был такой итальянец, Капетти, который снимал расстрелы. Ну он где-то в Африке

присутствовал при расстрелах и снимал эти расстрелы. А потом все обсуждали – можно это или нельзя. С одной стороны – он никак не влиял на эту ситуацию, но люди подозревали, а может он попросил, а может он все-таки как-то влиял?

А если съемка ведется скрытой камерой?

Есть такая история: здесь работал классик, который снял "Взгляните на лицо". Это 63 вроде год. Павел Коган, один из корифеев этой студии. Около Мадонны Литты в Эрмитаже была поставлена коробка деревянная, где прятался оператор, и он снимал лица людей, которые смотрели на Мадонну Литту, какие они были "одухотворенные". Так потом эта история продолжалась, захотели снять кино под названием "Взгляните на пальто". Пришли люди из музея Ленина и сказали: "А вот тут висит пальто Ленина, вы снимите лица людей, которые смотрят на это пальто". То есть до абсурда можно довести любую идею. Ну вот это была в чистом виде скрытая камера. Но здесь опять же вопрос этики. Вот буквально 10 лет назад была такая ситуация: приехали бибисишники – искали оператора. Надо было с ними каждому день поработать. Вот я один день ними работал, и мы снимали больницу. Ходят больные по коридорам, и я по своей привычке – хочется же снять что-то подлинное... Я где-то за кроватью спрятался и что-то там наснимал, потом вышли во двор, ну там тоже сидят больные – разговаривают. Я тоже потихонечку-потихонечку подкрадываюсь и начинаю снимать их разговор. А эта девушка бибисишная говорит: "Вот вы их сняли, а теперь надо бумажку, что мы мол не возражаем против того, что вы сняли". И так с каждым героем. У них вот-вот этика, да. Потому что люди подадут в суд, так как их не предупредили и сняли. Мы тоже в общем-то идем в этом направлении. Но еще пока что такие дикие и непосредственные. Есть же такая формула, что лучше снять и извиниться, чем не снять и не извиниться. И настоящий документалист выбирает всегда снять и извиниться.

Как в сегодняшнем фильме "Даждь нам днесь"? Когда герои на камеру говорят – не снимай меня и улыбаются, а оператор все равно снимает?

Сегодняшний фильм имеет свои жуткие недостатки. Сережа, конечно, умел раздражать людей. И вообще – представь вот такой фильм привезли и показали зрителям – никто ничего не поймет ж. Там нет даже сюжета, я так полагаю. Но зато во всех этих кадрах есть такая подлинность. И даже срез временной, потому что я вижу вот эти деревни 70-80-х, которые там существуют. И не просто, не банальною. Очень высокая подлинность и человеческая, и событийная, но это некий хаос. Его наблюдение – это та самая антикрасивость. Вот эта вот подлинность жизни у него самое то. И почему все-таки наблюдение как метод. И это важно, что мне позволяют показать истину. Потому что очень часто в том числе и советское документальное кино построено полностью на восстановлении. Когда за событием это или прямая хроника – как они по полям идут, это бессмысленные кадры... А кинонаблюдение это все-таки некая суть в документальном кино, потому что в нем есть все-таки нечто истинное и подлинное.

А вот Вы говорили, что в Вашей работе кинонаблюдение отличается от обыкновенного кинонаблюдения. Какое оно?

Наше наблюдение – это просто возможность увидеть то или иное событие. Поскольку наши герои живут в своем мире, где нет места человеку, то мы должны хотя бы симитировать эти условия. Вопрос другой, что тоже у нас возникают некие отношения. Мы сидим в нескольких метрах от гнезда и птица точно знает, что мы сидим там, но мы не нарушаем некие правила: не делаем резких движений, а ей деваться некуда. То есть она конечно может покинуть гнездо, но мы же знаем некие правила – мы не будем в первые дни приходить, когда она действительно бросит, а вот уже позже, когда ей уже жалко будет это делать... И вот это равновесие, некий договор, так сказать, между ими и нами существует.

Фильмы-наблюдения всегда были популярны?

Они всегда были в почете. Но тут опять же — что под этим подразумевать. Потому что есть феномен Игоря Шадхана или того же Сережи Мирошниченко, то есть это "Рожденные в СССР", а у Шадхана была "Контрольная для взрослых". Это тоже кинонаблюдение, просто это другой принцип. То есть мы делаем временной срез сегодня, временной срез через пять лет, через 10 и смотрим, как люди изменись. Это тоже кинонаблюдение, но оно не ежедневное, а разделено на несколько периодов. Такой мониторинг, я бы сказал, временной. И вот вчера наш фильм был и "Андронная лихорадка" — совершенно гениальный фильм. И это тоже кинонаблюдение, оно тоже было растянуто на три года — и там с одной стороны наблюдение за людьми, а с другой — их прямые интервью. Интервью нельзя назвать кинонаблюдением, потому что это общение с героем, то есть открытое общение, когда он высказывает свои мысли. А кинонаблюдение, я считаю, все же подразумевает некую скрытность, интимность.

А можно ли все это назвать жанром?

Нет, вот "Дом-2" — это жанр. Это тоже кинонаблюдение. Ну спровоцированное, сыгранное где-то. Вот это можно жанром назвать. А у нас это скорее инструмент. Есть понятие инструмента: например, в теории металлических процессов эта проблема очень актуальна была. Нам нужно было изучать взаимодействие между шлаком и металлом. То есть расплавленный шлак сверху и металл. И между ними происходят какие-то процессы. Но для того, чтобы этот сплав получить, мы его помещаем в тигель (чашечку) иначе это не удержать, а тигель начинает влиять на это все. Или мы вносим какую-то термopару, чтобы замерить температуру. Термopара начинает влиять. Поэтому киношник он тоже инструмент. Он своим появлением меняет ситуацию. И задача кинонаблюдения вот этот инструмент как бы нивелировать, чтобы события развивались вне влияния наблюдателя.

По каким законам Вы строите повествование в фильме?

Думаешь о зрителе в первую очередь. Ты смотришь материал и ждешь, когда станет скучно. Понятно, что в начале ты должен рассказать, что, где и когда. Примерно дать экспозицию. То есть там такие прямые законы драматургии: экспозиция, кульминация, финал. С экспозицией понятно и с финалом тоже более-менее понятно, а что будет в середине? И вот я складываю какие-то эпизоды: одна маленькая история, вторая маленькая история. В этой картине мне нужно было продержаться до 26-27 минуты, пока птенчик не начнет там прыгать и вылезать. Я знал, что это уже точно сработает. Потому что там есть действие, динамика какая-то, но до этого надо продержаться и не дать умереть зрителю, потому что великое множество фильмов по 40, по 50 минут – ну все уже, изнываешь на 30 минуте. То есть зрителя надо кормить! Подкидывать ему какие-нибудь кусочки интересные, чтобы он все-таки держался.

И как из множества снятых "кусочков" выбрать?

Когда образуется массив материала: такой хаос большой, в котором плавают какие-то тела, какие-то рыбы, какие-то идеи. И вот из этого хаоса нужно слепить – полная аналогия с паззлом. Есть материал, я сам его точно расписал – и я делаю блок-схему фильма. Мы с Надей пообсуждали, что у нас в активе есть. У нас есть история про голубка, у нас есть история про тетерева, еще про кого-то. Тогда мы начинаем монтировать эти эпизодики. Круглые завершенные какие-то истории. Ведь феномен материала – ты смотришь и получаешь огромное удовольствие. Потому что ты его смотришь по другим законам. А вот когда тебе надо слепить из этого историю. С одной стороны ты ее ухудшаешь. Вот когда мы слепили эти 57 минут – это был ужас! Наде показал, и мы так загрустили, потому что там столько вялого, нудного, длинного в каждом эпизоде. А я вот тоже для себя сформулировал, что картину надо как металл отковать. Довести ее до состояния звонкости. Когда в ней ничего лишнего. Когда в ней нечего поправлять. Сейчас вот в

этой картине еще столько всего поправлять надо. Например, много написали текста. Я уж выкидывал-выкидывал. Но он так написан, что без какого-то предложения непонятно будет, что там происходит в картине. А с другой стороны там идет такое тарахтение...не хватает воздуха! И я это понимаю, потому что есть некие формулы. Одну такую я недавно прочитал: "Кино – это то, что нельзя рассказать". И действительно кино – это всегда совокупность. Звуко-зрительный образ. Вот ты пересказываешь, и он умирает у тебя на глазах. Это возникает где-то на стыке, на грани. И вот ты все отковал, и если еще и это получится – тогда это идеальное кино.

Приложение 2

Сравнительный анализ приемов фильмов-наблюдений и метода наблюдения в научно-популярной и социальной документалистике (создано в виде синопсиса к документальному фильму). Будущий фильм может рассматриваться как учебный, созданный в жанре художественной публицистики.

Фильм-наблюдение: научно-популярный VS социальный

Жанр – эссе

Хронометраж – 24 минуты.

Тема – Что представляет собой фильм-наблюдение.

Проблема – В чем различие применения метода у научно-популярной и социальной документалистике?

З/к Наблюдение в кино – особенная тема для разговора. Она возникает, когда на экране перед нами предстает "фильм-наблюдение" – явление очень частое и крайне интересное. Далее – Лайф из "Озеро в море" (с титром – "Озеро в море", "фильм-наблюдение") с выходом на синхрон с Сергеем Цихановичем, где он говорит, наблюдение вообще не жанр и не метод, а инструмент. И объясняет нивелирование наблюдением преграды между зрителем и реальностью с помощью образа реакции металла на инструменты.

З/к Сергей Циханович – режиссер-оператор. В 2014 году его фильм-наблюдение "Озеро в море" получил награду за лучшую режиссерскую работу на фестивале научно-популярного кино "Мир знаний". Далее синхрон – Сергей Георгиевич говорит, что наблюдение в науч-попе отличается от наблюдения в документалистике в целом. В частности тем, что они работают с природой и животными, а это особенный подход, который требует тщательной подготовки и большой осторожности.

З/к Документальные фильмы-наблюдения, в целом, можно разделить на научно-популярные и социальные. Но так ли сильны различия? Конечно, объект съемки разный, используемые приемы, даже иногда техника. Но, все же, есть какие-то схожие черты? Далее синхрон: Сергей Циханович рассказывает о привычной камере и то, как люди тяжело привыкают к ней. Дальше Лайф из фильма "Даждь нам днесь" – мужчина говорит – убери камеру, деспот. Надоел снимать. (альтернатива – из фильма "Хроника одного лета", где женщина в самом начале признается, что ей сложно быть свободной рядом с камерой).

З/к В научно-популярной документалистике также как и в социальной есть прием привычной камеры. Между операторами и животными часто устраиваются особые отношения. Далее синхрон: Сергей Циханович говорит, что между ними и гоголями есть правила, которые они не нарушают, чтобы съемка состоялась. Про то, что объектив для животного – огромный глаз.

З/к Обычно при создании фильма методом наблюдения в научно-популярной документалистике вместо приема привычной камеры используется скрытая съемка. Чаще всего она дистанционная, практически круглосуточная, ведь в отличие от социальных фильмов, где правит замысел, в научно-популярной документалистике важно не упустить ни единой детали, поскольку снимаемое может стать объектом тщательного исследования ученых. В социальном фильме тоже можно снимать скрытой камерой, однако в отношениях с людьми возникают известные проблемы. Этические, правовые... Далее синхрон: Циханович рассказывает о том, как проходили его съемки с Би-би-си, и как журналистка сказала ему взять разрешение у каждого, кого он запечатлел на камере.

З/к Пока такой опыт прижился только в Европе, потому что европейцы в первую очередь думают о последствиях своего материала. В России же в большинстве своем главенствует идея, креативность документалиста. Но, между тем, иногда герои оказываются не в самых приятных положениях

после выхода фильма. Далее синхрон: С.Циханович рассказывает про создателя фильма "Кровь" и ее героиню, бригаду которой уволили после выхода фильма.

З/к В социальных фильмах прием скрытой камеры – наиболее "опасный" метод съемки. Здесь возникает вопрос о правомерности таких съемок и возможности презентации получившегося материала в принципе. Однако социальная документалистика не пренебрегает этим методом. Документалисты любят его за натуральность реакций людей. За такую "запретную экспериментальность". (Дальше лайф из фильма "Взгляните на лицо", и еще на фильме начинается синхрон с Цихановичем: он рассказывает об этом фильме и скрытой камере, как приеме, а потом переходит на шутку о том, что приходили люди из музея им. В.И.Ленина и просили сделать фильм "Взгляните на пальто"). З/к Вообще множество фильмов, созданных с помощью скрытой камеры, отражают ту самую реалистичность, которая присуща фильмам-наблюдениям.

З/к В научно-популярной документалистике метод работы скрытой камерой прижился с тех пор, как появились микро-камеры, которые удобно было бы маскировать и которыми можно было дистанционно управлять (лайф из фильма BBC с макросъемкой). Очень удобный метод съемки, учитывая, что он практически исключает вмешательство человека в среду обитания животного.

З/к Но, как ни удивительно, создатели научно-популярных фильмов-наблюдений тоже могут быть втянуты в нелегкую судебную тяжбу после своих съемок. Если зритель посчитает, что видит на экране жестокое обращение с животными или истребление редких видов, то документалист может оказаться вовлеченным в огромный скандал. Все зависит от того, насколько грамотно команда сделает свою работу. Далее синхрон: С.Циханович рассказывает, как тяжело они подбирались к японским

журавлям, смерть которых грозила исчезновению вида, нанесением непоправимого вреда фауне Советского союза.

З/к Но режиссерам фильмов-наблюдений (и социальных, и научно-популярных) мало идейности, вдохновляющей реалистичности! Потому был придуман метод провокации. В социальном фильме это выглядит примерно так: когда героя надо встряхнуть, оживить сюжет, режиссер создает ситуацию, которую его герой проглатывает как наживку. И начинается действие. Это похоже на занятие по актерскому мастерству. Только ведь героя документального фильма не готовят к такому... далее лайф – как Серебряный, преподаватель по актерскому мастерству, вытягивает эмоции их новичков-актеров, он кричит на них, говорит, что умерли их близкие, люди плачут, смеются, кричат на него.

З/к В научно-популярной журналистике этот прием не столь эффективен. Очень тяжело освоить механизмы провокации относительно животных. Далее синхрон – С.Циханович рассказывает, как они на протяжении двух недель пытались подстроить сцену разорения гнезда и все безуспешно. А потому случайно она произошла сама собой – оставалось только заснять – почти весь синхрон покрывают кадры из фильма и та самая сцена, когда в гоголятник забирается дятел.

З/к Как мы видим, форма, методы и приемы в социальных и научно-популярных фильмах-наблюдениях схожи. И, в конечном счете, совпадает цель – показать реальность жизни, разнообразие реакций, рассказать какую-то историю своего героя – будь то зверь или человек. Монтаж таких фильмов весьма специфичен – в современной действительности не нужно запасаться пленкой, а на цифру снимают по 100, по 200 часов материала, с которым потом работают. Далее синхрон С.Цихановича: как монтируются такие фильмы – вот есть сто часов, а надо сделать час, сидишь, составляешь блок-схемы из маленьких эпизодов.

З/к Фильмы-наблюдения стоятся по таким же законам драматургии, что и обычные документальные фильмы – должна быть завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Далее – синхрон С.Цихановича, о том, как важно подумать о зрителе, чтоб тот не уснул во время повествования.

З/к Режиссеры! Думайте о своем зрителе и он ответит вам взаимностью!