

Алексеева Тамара Валентиновна

канд. пед. наук, декан, доцент

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный

институт кино и телевидения»

г. Санкт-Петербург

ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕПРОИЗВОДСТВА ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

***Аннотация:** в статье затрагивается вопрос раскрытия темы и героя телевизионного фильма посредством различного художественно-выразительного инструментария. Актуальность исследования данного вопроса подтверждается динамичностью происходящих изменений в современном медиaprостранстве, влияющих как на язык телевидения, так и на аудиовизуальную культуру во-общем. Анализируя особенности телепроизводства документальных фильмов, автор рассматривает некоторые средства, которые способствуют раскрытию идейного замысла телефильма.*

***Ключевые слова:** телефильм, телевизионный документальный фильм, телевизионная документалистика, телевидение, художественно-выразительные средства.*

Отличительная особенность телевизионной документалистики, как вида искусства, заключается в том, что любой технический процесс (съемка, монтаж, звуковое и музыкальное оформление) может стать средством художественной выразительности. Несмотря на стремление к доподлинной передаче действительности, документальный фильм не исключает присутствия художественных образов, на создание которых направлены эти технические приемы.

Если основную тему и идею картины в неигровом кино автор разрабатывает до начала съемочного процесса на подготовительном этапе, то становление художественного образа занимает весь период телепроизводства документального фильма. Он проецируется в сознание зрителя в той форме, которую позволяет воссоздать накопленный опыт отдельной личности. Использование выра-

зительных средств определяется идейной составляющей документального фильма [1]. Особенности съемки – выбор планов, ракурсов, композиционное и цветовое решения – могут быть как техническими характеристиками изображения, так и художественными приемами. Например, для создания портрета в документальном кино будут чаще использоваться крупные и средние планы, общие при этом отойдут на второе место. Часто используемым средством создания визуальных образов для акцентирования внимания зрителя становится детальный план, который позволяет обстоятельно взглянуть на предмет повествования. Порой кисти рук человека в кадре могут сказать зрителю больше, чем тщательно продуманная речь.

При создании документального фильма авторы часто прибегают к использованию метода наблюдения при помощи обычной или скрытой камеры. Наиболее полно герои могут раскрыться в естественной для них среде, когда их внимание не сосредоточено на направленном в их сторону объективе. В зависимости от контекста, этот прием может создать эффект присутствия зрителя на месте происходящих событий и приблизить его к героям или же показать то же действие со стороны. Добиться достоверности документалисту также часто помогает использование стандартных 50-миллиметровых объективов, так как угол их обзора соответствует зрительному восприятию человеческого глаза, что заставляет зрителя больше верить в правдивость происходящего на экране.

Если в процессе съемки игрового кино в распоряжении режиссера находится раскадровка, учитывающая содержание кадра и монтажные склейки, то документалистике это может быть недоступно. Создать логичную и тесную связь (в то же время не противоречащую действительности) между отдельными фрагментами документального материала несколько труднее. При этом непредсказуемость событий в неигровом кино может обеспечить удивительную глубину и непосредственность повествования, чего не добиться при монтаже павильонных сцен. На стыке нескольких документальных кадров, расположенных в особом порядке, можно создать эффект по эмоциональному воздействию в разы превосходящий содержание самих кадров. Удачный порядок планов способен

задействовать ассоциативный ряд зрителя, открывая новые грани смысла всей картины [2].

Документальное кино на телевидении чаще всего обрамляется речевым сопровождением, к которому относятся как закадровый голос, так и фрагменты интервью с героями. Говорящий может присутствовать в кадре или же находиться за его пределами. Прямая речь иногда решает множество творческих проблем при создании телевизионного документального фильма – фрагменты интервью и диалогов компенсируют отсутствие возможности снять развитие истории. Помимо этого, использование закадрового голоса расширяет границы визуального ряда, углубляя образы телефильма. Относительно уместности музыкального сопровождения в неигровом кино существует множество противоположных точек зрения. Кинодокументалист Герц Франк высказывался по этому поводу следующим образом: «В документальном фильме надо, видимо, очень осторожно пользоваться музыкой, особенно, когда на экране – подлинные чувства людей. Может быть, её следует вводить только после того, как мы «насытились» изображением, успели вжиться в него, поверить в абсолютную подлинность происходящего на экране, только как избыток чувств – именно избыток, а не сопровождение» [3]. Другие документалисты считают музыку неразрывным элементом повествования в неигровой картине. Например, фильмы «Барака» (1992) и «Самсара» (2011), снятые режиссером-документалистом Ронам Фрике, в основе аудиоряда содержат лишь музыкальное сопровождение, абсолютно исключив речь. В любом случае, гармония восприятия достигается только путем органичного сочетания выбранных компонентов аудиооформления: речевое сопровождение, интершум и музыка – в совокупности или отдельно, должны быть направлены на создание единого ритма телеповествования.

Еще одним выразительным средством документального телефильма является цвет, однако только в тех случаях, когда в зависимости от идейного замысла, авторы погружают картину в ту или иную цветовую гамму. Доминирующие оттенки во многом определяют эффект, производимый при просмотре ленты. К примеру, фильмы Алины Рудницкой «Гражданское состояние» (2005) и

«Кровь» (2013) окрашены в черно-белые тона, подчеркивающие скрытый трагизм происходящего. Изменение цвета создает в документальном повествовании новые контрасты. В то же время, авторы избегают искажения естественных оттенков, так как ненатуралистичность цвета может привести к сомнению в достоверности картины со стороны зрителя.

Авторы документальных фильмов расставляют необходимые для телеповествования акценты, используя соответствующие его замыслу выразительные средства. Картина может содержать или исключать дикторский текст и музыкальное сопровождение, строиться на фрагментах интервью или отражать характеры исключительно через диалоги. Смена крупностей и ракурсов, помогают авторам отразить свою интерпретацию происходящего. Единственным условием использования выразительных средств в неигровом кино является их соответствие идее и тематике. Документальное кино отражает течение реальной жизни, а потому остро реагирует на происходящие в ней события. Охват тем таких лент не ограничивается политическими, культурными или социальными рамками. Телевизионная документалистика позволяет максимально раскрыть поднимаемые проблемы и продемонстрировать новый взгляд на привычные вещи. Достоверность документальных фильмов оказывает высокое эмоциональное воздействие на зрителя, побуждая его задуматься о сути тех или иных явлений. Например, существует множество телефильмов, посвященных урбанизации, в то время как обратная сторона вопроса остается в тени. Однако некоторые жители мегаполисов предпочитают сельскую местность городским квартирам. Эта тема довольно редко затрагивается в документальных фильмах. При этом выразительные средства телевизионной документалистики позволяют в полной мере отразить суть этого явления.

Таким образом, можно заключить, что выразительные средства телевизионной документалистики, активно используемые авторами фильмов, необходимо изучать для того, чтобы научиться раскрывать тему и идейный замысел картин не только посредством диалогов и ключевых фраз, но и при помощи визу-

альных образов и приемов, тем самым усиливая степень воздействия на зрителя при просмотре документального телефильма.

Список литературы

1. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана: учебное пособие в 3-х частях. Ч. 1. Пластическая выразительность кадра. – М.: ИПК раб. ТВ и РВ, 2006. – 42 с.
2. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
3. Франк Г.В. Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста. – М.: Искусство, 1975. – 237 с.