

Секция «Журналистика»

**Взаимодействие реального факта и авторской интерпретации в
телевизионном документальном кино**

Пашаян Гаянэ Эдуардовна

Кандидат наук

ГОУ ВПО "Российско-Армянский (Славянский) Университет журналистика,

Ереван, Армения

E-mail: GP2302@yandex.ru

Неотъемлемая часть жизни современного человека – документальное кино, поскольку оно является образом времени, его экранным воплощением. Важно отметить, что телефильм, в отличие от кинофильма, это элемент телевизионной программы.

Телевизионному фильму личность автора – публициста нужна ничуть ни меньше, чем любая другая, будет ли автор на экране, или мы ощутим за экраном его живое и необходимое присутствие. Если режиссер игрового кино должен долго работать с актерами, оператором, художниками, чтобы добиться подлинности изображаемого, то режиссер-документалист в самой основе своего творчества имеет дело с жизнью реальной.

В данной работе акцентируется внимание на специфических особенностях средств документального кино, позволяющих воспроизводить новую объективную реальность. К таким средствам относятся эффект “скрытой камеры”, возможности монтажа, метод наблюдения, использование технологических новшеств и др.

Зигмунд Кракауэр отмечает: “Имея дело с неподготовленной реальностью, кино-документ наиболее полно и точно выражает сущность кино вообще. Документальный фильм формирует свое содержание из материала, непосредственно представленного ему самой действительностью. В этом его особая специфическая функция” [3].

“В кино первоэлементом стиля является кадр. Но если бы мы имели дело только с кадром, это было бы не новое самостоятельное искусство, а движущаяся фотография, композицию и стиль которой мы изучали бы по законам живописи. Специфика кино состоит не в структуре кадра, а в движении кадра в кадр, то есть в монтаже. Здесь кино начинает обладать свойством, которым не обладают никакие другие искусства...” – отмечает теоретик кино С.И. Фрейлих [6, с.187]. А Эйзенштейн – автор концепции “монтажа аттракционов”, в свое время подчеркивал: “Кинематография – это, прежде всего, монтаж” [8, с.290]. Монтаж не перестает быть монтажом. И здесь правомерно говорить о том, что монтаж – это способ доказательства авторской точки зрения. Монтаж, как и любая форма и вид смены точки зрения, не только влияет на содержание воспринимаемой нами в кино “действительности” – он конструирует новую действительность. Сам автор остается за кадром, разговаривая со зрителем языком монтажа. Знакомство с ним – опосредованное, через выбор героя интервью, авторское отношение к нему. Все не скажешь словами, и в фильме звучит музыка. “Реальная жизнь в ее достоверно существующих формах и исходная установка автора – вот изначальная разность потенциалов, в силовом поле которой и возникает феномен документального произведения. Автор присутствует в том, что мы видим. И именно этим подлинность на экране отличается от подлинности в “первоисточнике” [4, с. 11].

Для одних документалистов непосредственный диалог со зрителями, авторский комментарий представляется едва ли не определяющим элементом картины. Другие, напротив, предпочитают уступать место фактам, “которые сами говорят за себя”.

Р. Ликок и Р. Дрю утверждают: “В наших фильмах логическая основа – в самом изображении и звуке. Если фильм идет полчаса, а комментарий звучит лишь 2 минуты, то фильм хорош. . . Мы мечтаем создать такие фильмы, где вообще не будет необходимость в дикторе” [5, с.69]. А вот С. В. Дробашенко подчеркивает, что дикторский текст необходим: “Представить себе современный документальный фильм, целиком освобожденный от дикторского текста, трудно, несомненно, это было бы в какой-то степени обедненное, ущербное произведение” [2, с.63]. Аналогичного мнения придерживается С. А. Белянинов, отмечая, что “наличие в большинстве случаев дикторского текста – привычная форма повествования в документальном телефильме” [1, с.43]. По мнению польского режиссера Марцеля Лозинского, “смысл документального кино не в описании действительности, а в ее интерпретации. Документальный фильм возникает из столкновения мира с индивидуальностью автора: с его размышлениями, интенсивностью наблюдений, с его чуткостью и интуицией. Твой внутренний мир есть такой же элемент действительности, как и те элементы, с которыми ты встретишься, создавая фильм” [9].

Автор фильма в состоянии показать реальность такой, как он ее увидел или стремился увидеть, ибо в свое наблюдение он вкладывает себя. Объективность информации зависит от личного восприятия репортера.

Согласно В. Фуртичеву документальный снимок следует соотносить с одним из двух существующих, по его мнению, способов фиксации жизни. “Я считаю, что знаю правду об объекте, и снимаю его так, как хочу его видеть в соответствии с этим моим знанием. Этот род документальных снимков мы будем называть интерпретаторским. Но существует и вторая возможность документальной съемки: в ее процессе факт не интерпретируется автором сознательно. Снимки такого рода мы будем относить к репортажным документальным снимкам... В репортажном снимке никакая из возможных идей немислима “в чистом виде”. В герое мы обнаружим черты “простого смертного”, в негодые вдруг увидим доброту, в незаурядности – признаки тривиальности... В этом, собственно говоря, и прелесть репортажного изображения: это живое наблюдение за диалектикой жизни.

Таким образом, в экранной документалистике оказываются нерасторжимо связанными три элемента – возможность фиксации протекающей перед камерами реальности, субъективность авторского подхода и, наконец, как результат их взаимодействия, предлагаемый в кадре образ этой реальности” [7, с. 129–130].

В данной работе автор обращается к фильму “Документалист”, анализируя авторский подход, авторскую точку зрения и авторский способ отражения реальности у известного армянского режиссера Арутюна Хачатряна.

Фильм стал участником не одного кинофестиваля и Лауреатом Государственной премии РА, а в 2004 году был также отмечен премией НИКА в номинации “Лучший фильм СНГ и стран Балтии”. Фильм был показан на телеканале «Культура». Герой фильма – режиссер-документалист, который со своей маленькой съемочной группой снимает и просматривает различные сюжеты, создавая образ времени и места – Армении середины 90-х годов. Фильм был задуман как правдивая история о профессии

документалиста, имеющей две грани: с одной стороны, документалист – участник событий, о которых он снимает картину, с другой – выступает в качестве стороннего наблюдателя. Исходя из этой специфики, формируется и концепция фильма: режиссер данного направления одновременно и создает произведение искусства, и использует в качестве живого материала людей, вовлеченных в картину. Отсюда и особый интерес к профессии документалиста как для режиссера – постановщика, так и для зрителя, который становится свидетелем реальных событий.

Литература

1. Белянинов С. А. Документальный видеофильм: этап становления. М.: Иск-во, 1982.
2. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме. М.: Искусство, 1962.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. перевод с англ. Д.Ф.Соколовой. М.: “Искусство”, 1974.
4. Муратов С. А. Пристрастная камера. 2-е изд., исправл. и дополн.- М.: Аспект Пресс, 2004.
5. “Правда кино и киноправда”. Под ред. С. В. Дробашенко. М., “Искусство”, 1967.
6. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект: Альма Матер, 2005.
7. Фуртичев В. Художественность кинорепортажа // Современный документальный фильм.
8. Эйзенштейн С. М. Избр. произведения. Т.2. М., Иск-во, 1964.
9. <http://www.magikafilm.com.ua/new/ru/workshop/74-dragon-forum-in-kiev.html>