

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

Директор Института
Доктор философских наук
И.М. Чубаров

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
магистра

СТОРИТЕЛЛИНГ НА ПРИМЕРЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

42.04.05 Медиакоммуникации

Магистерская программа «Цифровая культура и медийное производство»

Выполнил работу
студент 2 курса
очной
формы обучения

Обухов Дмитрий Эдуардович

Научный руководитель
Доктор философских наук

Чубаров Игорь Михайлович

Рецензент
Специалитет по математической
статистике,
Доцент кафедры фотомастерства
Московский государственный
институт культуры

Каламкаров Михаил Рафаэлевич

Тюмень
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КАК ИНСТРУМЕНТЫ И ТЕХНИКИ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО ВЛИЯЮТ НА КОНЕЧНЫЙ ПРОДУКТ.....	8
1.1. НАБЛЮДЕНИЕ КАК ОДИН ИЗ КЛЮЧЕВЫХ МЕТОДОВ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО.....	8
1.2. ОТКАЗ ОТ ЗАКАДРОВОГО ГОЛОСА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО	10
1.3. ИНТЕРВЬЮ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО КАК СПОСОБ РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ.....	11
1.4. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ БЛОКБАСТЕР КАК НОВАЯ ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НЕИГРОВОГО КИНО.....	16
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ МЕТОДОВ СТОЛИТЕЛЛИНГА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО О МУЗЫКЕ.....	18
ГЛАВА 3. СОЗДАНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ГОРЕНБУРГ»....	33
3.1. ВЫБОР ТЕМЫ.....	33
3.2. СОЗДАНИЕ ПЛАН-СХЕМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА И ПОДГОТОВКА К ПРОИЗВОДСТВУ.....	35
3.3. СЪЕМОЧНЫЙ ПРОЦЕСС И ПОИСК АУДИО-ВИЗУАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ	40
3.4. МОНТАЖ.....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	53

ВВЕДЕНИЕ

Документальное кино еще никогда не было так популярно и доступно, для зрителя, как сейчас. Важность этого вида искусства очевидна и даже прописана в стратегии государственной культурной политики России до 2030 года.¹ В 2013 году в России был открыт Центр документального кино, ежегодно проводятся десятки фестивалей (государственных и независимых), функционирует Гильдия неигрового кино и Телевидения. И если ранее неигровое кино в России ассоциировалось с телевидением, то сегодняшний день, во многом благодаря развитию стриминговых сервисов, оно в меньшей степени зависит от сеансов и телевизионной сетки вещания.

К неигровому кино начали относиться как к зрелищному и важному для просмотра кино. В том числе, благодаря ряду социально и политически значимых работ.

Например: «Фаренгейт 9/11» режиссера Майкла Мура в 2004 году получил Золотую пальмовую ветвь Каннского кинофестиваля, став вторым по счету документальным фильмом, который удостоился этой премии.² Чуть позже этот же фильм собрал рекордные 222 млн. долларов в мировом прокате. Другой пример: «Citizerfour. Правда Сноудена», получивший Оскар в номинации лучший документальный фильм.

Биографические фильмы про знаменитостей - еще один вид документального кино, который сделал жанр популярней. Режиссер Азиф Кападия сделал карьеру благодаря нашумевшим фильмам про Эми Уайнхаус (Премия «Оскар» в 2015 и 30 побед на других кинофестивалях), Айртона Сенну и Диего Марадону.

¹ Стратегия государственной культурной политики // Сайт правительства РФ [сайт] URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (дата обращения: 11.04.2020)

² Лауреаты Каннского кинофестиваля // Википедия [сайт] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Золотая_пальмовая_ветвь#Лауреаты (дата обращения: 12.04.2020)

При этом, само увеличение количества кинофестивалей тоже сыграло свою роль в развитии документального кино. Кинофестиваль Sundance в 2002 году открыл программу поддержки авторов документального кино, а в 2017 берлинский фестиваль впервые награждал авторов неигрового кино в номинации Panorama Documente.³

Неигровое кино стало проще создавать. На сегодняшний день техническая сторона производства документального кино мало чем отличается от игрового: используются одни и те же кинокамеры, технические требования к кино у многих компаний одинаковые (список критериев Netflix), во многом схожие и этапы пост-продакшна. При этом, производственная команда легко может состоять из пары человек, что практически невозможно реализовать при создании игрового кино. Это существенно влияет в первую очередь на бюджет.

К примеру, документальный фильм «Минимализм» (2015) полностью сделан одним человеком и позже показан на сервисе «Netflix». Мэтт Ди'авелла в производстве был режиссером, оператором, интервьюером и монтажником.

В конечном итоге, бюджеты в документальном кино до сих пор выгодно отличаются от игровых картин. Вышеупомянутый фильм «Фаренгейт 9/11» при бюджете в 6 миллионов долларов собрал почти в 40 раз больше. Создать неигровое кино, которое станет популярным у зрителя можно и без больших бюджетов, без поддержки государства или крупных компаний. Например: в 2019 году вышел фильм «С закрытыми окнами» режиссера Романа Супера. Бюджет фильма около 3.5 миллиона рублей, который был собран при помощи краудфандинга.⁴ Еще один пример: фильм Евгения Григорьева «Про рок». Несмотря на продолжительный этап производства, даже по меркам неигрового кино, фильм удалось тоже создать с помощью краудфандинга. В конечном счете, бюджет документального фильма хоть и является важным

³ Перечень программ фестиваля «Sundance» // Официальный сайт кинофестиваля «Sundance» [сайт] URL: <http://www.sundance.org/programs/documentary-film> (дата обращения: 15.04.2020)

⁴ Документальный фильм о Кирилле Толмацком // Краудфандинговая платформа Планета.ру [сайт] URL: <https://planeta.ru/campaigns/detsl> (дата обращения 15.04.2020)

элементом при создании, но совершенно точно не может стать качественной характеристикой фильма.

Пока западные критики спорят о том, важен ли кинотеатральный прокат фильмов и можно ли считать «настоящим кино» фильмы, которые можно увидеть только на специализированных платформах, никто уже не говорит о том, как много компании подобные «Netflix» сделали для популяризации, в том числе, документального кино. К примеру: в 2020 году стриминговая платформа собирается потратить порядка 17 миллионов долларов на производство уникального контента.⁵ Часть этого бюджета пойдет в том числе на выкуп и производство документального кино. И это оправдано. Компания редко раскрывает количество просмотров, но в 2017 году заявила, что 73% подписчиков, а это более около 100 миллионов человек, посмотрели хоть один документальный фильм. Еще один рекорд для неигрового кино от «Netflix» - документальный сериал «The Last Dance» (2020), средняя количество просмотров которого уже перевалило за 6 миллионов. Уникальный контент для подобных компаний - часть бизнес стратегии. От успеха и популярности подобного кино зависит количество подписчиков, а, следовательно, и заработок компании.

Киновед Всеволод Коршунов описывает термин «документальный блокбастер» как кино, которое вызывает некий резонанс. Главным образом, оно не просто «выстрелило» на в прокате или на фестивале, а было сделано таким образом, чтобы стать популярным у аудитории. В игровом кино такими фильмами называют картины бюджетом более 100 миллионов долларов.⁶ К таким фильмам можно отнести как фильм «В поисках сахарного человека» так и недавний продукт от «Netflix» «Tiger King», сюжет которых строится вокруг необычных историй, в которые сложно поверить. По мнению киноведа, фильмы

⁵ Финансовый отчет компании Netflix перед инвесторами от 21.04.2020 // S&P global [сайт] URL: https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/2020/q1/Netflix,-Inc.,-Q1-2020-Earnings-Call,-Apr-21,-2020.pdf (дата обращения: 1.05.2020)

⁶ «Как сделать документальный блокбастер». Лекция Киноведа Всеволода Коршунова // Канал «Arzamas» [сайт] URL: <https://youtu.be/v1XHFbquCu0> (дата обращения: 27.05.2020)

такого жанра строятся по лекалам игрового кино, используя те же приемы из драматургии.

Благодаря вышеописанным факторам, современное документальное кино не только становится больше - оно так же становится доступнее, ближе и понятнее массовому зрителю. При его создании используют технологии, художественные и драматургические приемы схожие с игровыми фильмами, укладываясь в гораздо более скромные бюджеты.

Таким образом, в гипотезу исследования мы выносим предположение, что современное документальное кино имеет свойство использовать художественные приемы, конструировать образы и имеет более выраженную позицию автора, а также более размытые жанровые характеристики.

Цель исследования: определить жанровые характеристики документального кино, выявить основные тенденции создания современных неигровых фильмов, концепции, которые используют авторы при создании таких фильмов, а также применить эти знания при создании собственного медиа-продукта.

Поэтому, в рамках исследования, мы ставим задачу проанализировать несколько документальных фильмов и приемов (художественных, технических, визуальных и драматургических), которые авторы использовали при создании кино.

Объектом исследования в этом случае будет современное неигровое кино (российского и зарубежного производства), а предметом - сторителлинг в документальном кино. А именно способы и приемы рассказать биографическую историю с помощью драматургических и аудиовизуальных средств и приемов.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении тенденций при создании неигрового кино, их категоризации и возможности дальнейшего применения в теоретических работах и при создании документальных фильмов.

Практическая значимость исследования состоит в определении техник и приемов создания неигрового кино и возможности их дальнейшей воспроизводимости в современном документальном кино.

Структура работы. В первой части работы мы исследуем методы и инструменты создания документального кино: наблюдение, интервью, роль закадрового текста в фильмах и его место в современных документальных фильмах, а также принципы создания документальных «блокбастеров». Во второй части мы анализируем несколько документальных фильмов с целью выявления драматургических и аудио-визуальных приемов, которые используют авторы для увеличения вовлеченности зрителя в кино. В третьей части мы пробуем применить полученные знания в процессе создания собственного медиа-продукта - документального фильма «Горенбург».

Объектом исследования в этом случае будет современное неигровое кино (российского и зарубежного производства), а предметом - сторителлинг в документальном кино. А именно способы и приемы рассказать биографическую историю с помощью драматургических и аудиовизуальных средств и приемов.

Теоретическая значимость исследования состоит в выявлении тенденций при создании неигрового кино, их категоризации и возможности дальнейшего применения в теоретических работах и при создании документальных фильмов.

Практическая значимость исследования состоит в определении техник и приемов создания неигрового кино и возможности их дальнейшей воспроизводимости в современном документальном кино.

ГЛАВА 1. КАК ИНСТРУМЕНТЫ И ТЕХНИКИ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО ВЛИЯЮТ НА КОНЕЧНЫЙ ПРОДУКТ

1.1 НАБЛЮДЕНИЕ КАК ОДИН ИЗ КЛЮЧЕВЫХ МЕТОДОВ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Изучая историю кинематографа можно понять, что первые кадры, записанные братьями Люмьер на пленку, являются документальными. Эту мысль подтверждает теоретик кино и режиссер Эрих Фромм: «Первые кадры кинематографа были документальными. В них сразу же обнаружились многие могучие свойства нашего искусства, и прежде всего – необыкновенная сила в передаче явлений жизни».⁷

В это же время сформировался и первый принцип отображения реальности в киноиндустрии - наблюдение. Одним из его самых ярких адептов стал Дзига Вертов, который сформировал для объединения «Киноки» ряд ценностей, присущих наблюдательному кино: объективность, невмешательство и отражение реальной жизни.

При этом, наблюдение как инструмент создания кино развивался и за пределами советского союза. Появление новых художественных течений в документальном кино относят к 50-60-м годам прошлого века. Французская волна, которую режиссер и социолог Эдгар Морен назвал Cinema Verite, во много была вдохновлена советским объединением «КИНОКи». Дзига Вертов и его будущие последователи старались реалистично запечатлеть жизнь в объективе кинокамеры и задать определенную динамику во время монтажа, воздействовать на зрителя. Режиссеры направления Cinema Verite использовали метод наблюдения немного иначе. В фильмах Жана Руша («Хроника одного лета», 1961) можно встретить элементы репортажа: съемочная группа и объекты

⁷ Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре. М.: 1975. С. 28.

съемки взаимодействуют/контактируют между собой: есть элементы интервью и провокации, которые являются частью плана режиссера.

В то же время, представители другого направления - прямого кино (direct cinema) - акцентировали внимание на подлинности того, что предстоит увидеть зрителю. В прямом кино того времени не только декларировали принцип невмешательства, но и отказ от наемных актеров, съемочных павильонов, а часто - даже сценария.⁸ Документалист Дэн Краусс описывал методы режиссеров этого времени как способность показать одну из версий правды. Таким образом, используя один и тот же инструмент наблюдения, авторы документальных картин могли получить заведомо разные результаты.

Эксперименты с форматами наблюдения привели к появлению разных видов наблюдения в кино - в зависимости от цели режиссера.

В своей работе «Метод наблюдения в документальном кино»⁹ Наталья Филипченко выделяет 4 цели наблюдения в кино, а так же виды, которые могут использоваться в зависимости от задачи:

1. По времени фиксации: долгосрочное, краткосрочное и периодическое
2. Скрытое и открытое наблюдение
3. По степени влияния на съемочный процесс: включенное и невключенное
4. По степени подготовности, постановочности
5. По конечной цели автора: экспериментальное, исследовательское, образное и портретное

Метод наблюдения в документальном кино - один из ключевых инструментов авторов. Он имеет широкие возможности использования в разных жанрах и может применяться при абсолютно противоположных задачах. Например: документальный сериал компании Netflix «Sunderland. Till i die»

⁸ Cinéma Vérité Vs. Direct Cinema: An Introduction // New York Film Academy [сайт] URL: <https://www.nyfa.edu/student-resources/cinema-verite-vs-direct-cinema-an-introduction/> (дата обращения: 1.05.2020)

⁹ Филипченко Н.А. Метод наблюдения в документальном кино СПб С.60

создавался с расчетом на то, что футбольный клуб поднимется из второго дивизиона в высший - Премьер лигу. Для этого авторы использовали метод долгосрочного наблюдения за футболистами и клубом в целом. Но вместо триумфального спортивного фильма, получилась драма, в которой клуб опустился на еще один дивизион ниже, что в корне противоречило изначальной идее. Тем не менее, метод наблюдения выбранный авторами позволил получить неожиданный, но не менее зрелищный результат.

1.2 ОТКАЗ ОТ ЗАКАДРОВОГО ГОЛОСА КАК ИНСТРУМЕНТ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Использование закадрового текста у современного зрителя документального кино ассоциируется в первую очередь с телевизионным продуктом. Во многом по тому, что это один из основных инструментов работы телевизионных журналистов. Этому есть логичное объяснение: закадровый текст - это инструмент быстрого и четкого донесения информации до зрителя. Такой прием не только позволяет контролировать «мэсседж», который планирует донести автор, но и рассчитывать время, которое на это потребуется.

Дикторский голос часто используется во время образовательных или разъяснительных фильмов - чтобы простым языком и за короткий отрезок времени выдать информацию или дать комментарий происходящему на экране.

Закадровое озвучивание так же использовалось как рабочий инструмент во время показов документальной хроники времен Второй Мировой Войны. В первую очередь - чтобы интерпретировать увиденное на экране. Юрий Лотман и Ю. Цивьян объясняли это на примере реакции Сталина на фильм М. Фомма «Обыкновенный фашизм»: «Видеть говорящего - понимать, что мы слышим мнение одного человека... Голос невидимого претендует на большее - на абсолютную истину».¹⁰ Послевоенное поколение режиссеров, в том числе из

¹⁰ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. 304с. С.146-147

Великобритании, отказалось от этого инструмента в пользу образов. Л. Андерсон, автор фильма «О, Дримлэнд» (1956) объяснял такой ход тем, что отсутствие вербально сформулированной мысли дадут зрителю свободу и возможность собственной трактовки образов. В этом же фильме на место закадрового голоса ставит музыкальное сопровождение, задавая не только настроение картины, но и ее темп.¹¹

Однако режиссеров, не использующих закадровое озвучивание, какое-то время обвиняли в отсутствии «художественности» и тяготения к репортажу. Но именно такой подход к производству фильмов в конечном итоге изменил не только документалистику того времени, но и современные работы. Например: российский режиссер Виталий Манский говорил о том, что идеальная структура фильма - та, что не требует дополнительных пояснений в закадровом тексте.¹²

Режиссер и автор книги «Режиссура документального кино» Майкл Рабигер описывает специфику закадрового текста как «наделение фильма собственным голосом». Однако, по мнению режиссера, это не всегда хорошо для фильма. Поскольку сам текст и голос могут создавать разные реакции у зрителя, в том числе и негативные.

В целом, как и любой другой инструмент в производстве кинопродукта, закадровый текст является опцией, которую автор или режиссер волен использовать в зависимости от своего творческого замысла. Он может быть полезен и необходим, если произведение требует осмысленной подачи фактов, четкой экспозиции или высказывания.

В свою очередь отказ от закадрового текста на первый взгляд усложняет задачу донесения смыслов, но в это же время позволяет находить новые способы донесения эмоций, образов и информации до зрителя.

¹¹ Free Cinema. Groundbreaking documentary movement of the late 1950s // BFI Screenonline [сайт] URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444789> (дата обращения: 15.03.2020)

¹² Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис...канд. Искусствоведения. М., 2010 С.97-98

1.3 ИНТЕРВЬЮ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО КАК СПОСОБ РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ

В предыдущей главе мы рассмотрели отказ от закадрового текста как стилистическое и авторское решение в производстве документального фильма. К последователям этого метода можно отнести и американского документалиста Роберта Лилока, который скептически относился к авторским комментариям в фильмах: «Если фильм идет полчаса, а комментарии звучат 2 минуты, то фильм хороший. Если же 15 минут - фильм никуда не годится».¹³ Тогда возникает вопрос: а что же слышит и видит зритель в фильме остальные 28 минут? Одним из вариантов для документалистов стал метод интервью.

В современных мультимедийных произведениях интервью пользуется популярностью не только как инструмент получения информации, но и как инструмент ее трансляции. Изначально появившееся как формат в печатных средствах массовой информации, в том числе благодаря развитию радио и телевидения, метод интервью приобрел жанровую характеристику. И на сегодняшний день эта форма нередко применяется в социологии и психологии. В нашей работе мы будем использовать термин интервью как способ получения информации через диалог.¹⁴

В документальном кино интервью - это в первую очередь способ получить информацию от первоисточника. С помощью этого инструмента авторы могут рассказать полноценную историю или же использовать его в другом ключе: чтобы двигать сюжет вперед, получить концептуально важный комментарий, получить подробности для конкретного эпизода в фильме, а также показать разнообразие мнений. Автор фильма или интервьюер в таком случае выступают в качестве посредника между источником информации и ее конечным получателем. Использование метода интервью может раскрыть героя перед

¹³ Лилок Р. Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967. С 69

¹⁴ Ильченко, С. Н. Интервью в журналистике: как это делается : И48 учеб. пособие. С. 10

зрителем: показать его характер, ценности, мотивы, повадки, харизму - все, что можно узнать при разговоре с живым человеком.

При этом оно так же может выполнять сразу несколько второстепенных функций: автор может использовать интервьюируемого в качестве доказательства достоверности информации или, например, для придания статуса фильму (привлечение знаменитости).

Дмитрий Луньков в книге «Наедине с современником» высказывается о значении интервью при создании биографических картин: «Хорошее интервью - это результат живой беседы двух людей». ¹⁵ За этим следует закономерный вопрос: что делает интервью «хорошим»?

Качественная характеристика этого метода напрямую зависит от цели, поставленной ее автором. Применительно к документальному кино они могут быть кардинально разными. Например: получить необходимую эмоцию у героя, записать его рассказ о каком-то событии или зафиксировать его нужное время в нужном месте.

Для того, чтобы лучше сформулировать цель и получить прогнозируемый результат, необходимо понимать, какой вид интервью подойдет к цели автора. В своей книге «Технология интервью: учебное пособие» Мария Лукина выделяет шесть видов интервью: ¹⁶

- Информационное - в большинстве случаев используется журналистами, чтобы подтвердить информацию или получить подробности.
- Оперативное - короткая продолжительность и, как правило, фиксированная форма опроса. Используется для получения разнообразных мнений относительно одной темы.
- Расследование - продолжительное интервью для получения более подробной информации. Требуется глубокого знания темы и формулировки вопросов.

¹⁵ Луньков, Д.А. Наедине с современником: заметки режиссера док. телефильмов. М. : Искусство, 1978. – 139 стр.

¹⁶ Лукина, М. «Технология интервью: учебное пособие». — М.: Аспект Пресс, 2003. С.54.

- Портрет - персональное интервью, сфокусированное на одном герое. Используется для демонстрации его индивидуальности и особенности.
- Беседа - разновидность интервью, когда интервьюер становится равнозначным участником процесса.
- Блиц-интервью - практикуется во время паузы в процессе какого-либо события. Характерно для спортивных трансляций или массовых мероприятий.

Несмотря на то, что «расследование» и «портрет» можно назвать самыми подходящими для жанра документального кино, ввиду своей обстоятельности и продолжительности, нельзя сказать, что другие виды интервью не могут быть использованы в той или иной картине. В конечном итоге, выбор инструментов всегда остается за автором и зависит как от цели, так и от самого героя и предложенных обстоятельств. Эти слова подтверждает и режиссер-документалист Мария Голдовская: «Каждый человек требует сугубо индивидуального подхода - общие рецепты бесполезно искать».¹⁷

Настолько же индивидуальный подход советует использовать режиссер Майкл Рабигер при подготовке интервью и выборе места его проведения: «Интервью можно снимать в любом месте, но очень важно учитывать то, что оно будет оказывать влияние на разговор. Если вы снимаете героя в привычной обстановке - дома или на рабочем месте - он будет спокоен и, следовательно, более откровенен».¹⁸ Это важно еще и потому, что во время съемки людям свойственно закрываться и не показывать эмоций. На этом этапе главная задача интервьюера - понимать, что чувствует собеседник и как лучше вести диалог. В этом заинтересован и режиссер - ему важно увидеть человека в кадре естественным, без искаженных или скрытых эмоций. Иногда даже молчание может быть полезным для проекта. «Только неопытный интервьюер считает

¹⁷ Голдовская М. Е. Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста. М.: Искусство, 1981. С.105.

¹⁸ Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М.: ГИТР С.69.

молчание отказом от продолжения разговора, не видит его драматической насыщенности. Самая главная причина неудачных интервью - неумение слушать».¹⁹

На финальный результат - естественность и раскрепощенность героя в кадре - может повлиять даже то, как выставлен этот самый кадр. Отбрасывая за скобки анонимные интервью, в которых мы не видим лиц, существует два самых распространенных положения человека в кадре: когда он разговаривает в камеру или, когда смотрит мимо нее. Есть множество примеров построения обоих видов композиции. Один из них: фильм производства компании Netflix «F.Y.R.E» (2019) - герои фильма расположены по центру кадра и смотрят прямо в камеру. Таким образом, авторы, вероятно, хотели создать контраст между съемками ручной камерой с множеством движений и трясок и статичной, симметрично выставленной композицией интервью. Так же, исходя из сюжета, всех интервьюируемые герои фильма показаны как пострадавшие в результате махинаций - возможно авторы хотели выставить кадр таким образом, чтобы имитировать дачу показаний или протокольное интервью. Обратный пример: так же производства Netflix «Tiger King» (2020), где авторы сознательно выстраивали композицию кадра таким образом, чтобы во время интервью герой забыл про ее существование. В течение каждого из интервью он разговаривает с автором фильма находясь в самых разных положениях относительно камеры, но во время рассказа не обращает на нее внимание.

Таким образом, авторы склонны использовать метод интервью для достижения собственных целей: они могут вступать в диалог, провоцировать героя на эмоции, действия и конкретные реплики, формулировать вопросы таким образом, чтобы получить желаемый результат и сделать конечный продукт интереснее.

¹⁹ Там же. С.142.

1.4 ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ БЛОКБАСТЕР КАК НОВАЯ ЖАНРОВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НЕИГРОВОГО КИНО

В киноиндустрии термин блокбастер используется в первую очередь для описания высокобюджетных игровых фильмов для массового зрителя. Одним из главных критериев которого является высокий доход с дистрибуции. Однако этот термин применяется как к поп-культурным явлениям, так и к неигровому кино. Понятие документального блокбастера можно описать как популярный неигровой фильм для массового зрителя. В введении мы упоминали, что главное отличие такого рода фильмов - сознательное желание авторов сделать его популярным, вызвать резонанс у общества. Это может быть как биографическая история с неизвестными широкой публике фактами («Эми», 2015), социально-значимая для общества история («Citizenfour: правда Сноудена»), или неочевидная остросюжетная история (TigerKing, 2020). Невероятные истории, которые произошли в действительности могут произвести на зрителя не меньшее впечатление, чем многомиллионный боевик про вымышленных героев.

Киновед Всеволод Коршунов, обращает внимание на то, что современная документалистика создается по тем же схемам, что и игровое кино. Здесь есть место классической трехактной структуре повествования, а так же схемам, которые описывает Роберт Макки в своей книге «История на миллион долларов» - архисюжету, мини-сюжету и антисюжету.²⁰ И хотя документалисты, как принято считать работают в поле мини-сюжета, где преобладают истории с открытой концовкой, конфликт скорее внутренний, на сегодняшний день есть масса обратных примеров. Например: в документальном сериале от Netflix «The Last Dance» (2020) авторы сознательно разворачивают повествование вокруг конфликта Майкла Джордана и генерального менеджера клуба - архисюжет с понятным главным героем и его антагонистом, линейным повествованием и

²⁰ Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только М.: С. 53

закрытой концовкой. В нем так же полно так называемых «клиффхэнгеров» - сюжетных поворотов, побуждающих зрителя узнать, что же было дальше.

Разумеется, далеко не всем неигровым картинам можно дать четкую характеристику - это на самом деле архи-, мини- или анти- сюжет. Документалисты, в зависимости от ситуации могут использовать разные видовые и жанровые характеристики, чтобы сделать интересную историю.

В следующей главе мы подробнее разберем, какие драматургические приемы используют авторы в своих картинах, чтобы заставить зрителя сопереживать героям неигрового кино и усилить эффект погружения.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ МЕТОДОВ СТОЛИТЕЛЛИНГА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО О МУЗЫКЕ

Термин сторителлинг используется брендами для продвижения своего товара через рассказывание историй. Применительно к документальному кино и к теме нашей работы, мы используем эту формулировку для определения совокупности методов и инструментов, которые используют авторы фильмов для создания и последующей трансляции историй. Далее, мы попробуем выявить их путем анализа нескольких документальных фильмов.

Поскольку далее мы будем создавать документальный биографический фильм, связанный с музыкой, то и фильмы для анализа мы подбирали со схожей тематикой. В контексте нашей работы мы разделяем термины музыкального кино как жанра и фильмы о музыке как темы документального кино. Используя формулировку «фильм про музыку» мы допускаем, что роль музыки в фильме может быть разной, в зависимости от конкретной работы.

Чтобы проанализировать эти работы, мы будем использовать следующую рамку анализа:

- Сюжетно-образная концепция. В этой части мы анализируем логику повествования, структуру фильма, драматургические приемы и инструменты, которые используют авторы для того, чтобы сделать историю не только понятной, но и зрелищной, интересной.
- Визуальное повествование. В этой части, мы планируем акцентировать внимание на то, что видит зритель. Каким визуальным языком рассказана история: как и для чего используется видео, какие элементы появляются на экране, и что делают авторы, чтобы усилить эффект сопереживания героям.
- Звуковое сопровождение. Анализ того, что слышит зритель и как звук в кино может влиять на «месседж», который хочет донести автор, а также на ход повествования.

Документалисты любят говорить, что драматургия в неигровом кино рождается на монтаже. Это утверждение имеет место быть хотя бы потому, что многие режиссеры работают в жанре кинонаблюдения - следуют за героем, снимают его жизнь и поворотные моменты, чтобы затем соединить все в историю. Этот принцип был основополагающим в направлении «Прямого кино» (Direct cinema), одним из создателей которого стал Донн Алан Пеннебейкер. У него была возможность в течение продолжительного времени наблюдать с камерой за жизнью Боба Дилана и собрать историю в результате этих съемок.

Другой случай создания истории на монтаже - биографические фильмы о людях, с которыми нельзя применить метод наблюдения. Документальный фильм «Эми» (2015) режиссера Азифа Кападии - такой случай.

«Эми» (2015)

История популярной певицы Эми Уайнхаус, которая ушла из жизни в 27 лет собрана из многочисленных публичных интервью певицы, архивных записях ее друзей, записанной и даже не выпущенной музыки, а также более около сотни интервью с людьми, которые ее знали. Неигровой байопик о британской исполнительнице получил Оскар за лучший полнометражный документальный фильм.

В установленных рамках и невозможностью поговорить с героем лично, перед автором стоит задача рассказать историю человека, собирая ее по крупицам. В ход идет все: от автоответчиков и фотографий до любительских съемок фанатов. Любой источник, который поможет двигать историю вперед. Как мы говорили раньше, документальное кино не может быть объективным до конца, но может рассказать одну из версий правды. Этой версией правды руководит режиссер картины.

Сюжетно-образная концепция. Экспозиция фильма дается на этапе начальных титров - на графических изображениях мы видим главную героиню фильма (далее - ГГ), а также слышим ее самую популярную песню - так автор идентифицирует ГГ для зрителя. Дальнейшее повествование происходит в хронологическом порядке. Отдельными сюжетами, во время фильма, авторы

рассказывают о ключевых знакомствах или героях (например, родителях или будущем муже). Хронология событий построена таким образом, чтобы поочередно заставить зрителя радоваться или переживать за ГГ. Например: вслед за первыми музыкальными успехами идет рассказ о разводе родителей. После успеха первого альбома - злоупотребление запрещенными веществами.

Поскольку это биографическая история с известным финалом, в течение всей картины несколько раз звучит тема смерти - это могут быть отрывки из публичных интервью ГГ, строчки из песен или же рассказы интервьюируемых. Они же играют роль рассказчика в фильме. Автор утверждает, что в фильме их около сотни. Мы не видим сами интервью, но понимаем, что они записаны в разных условиях (телефонный разговор, видео, диктофон). Рассказ в фильме выстроен таким образом, что по ходу действия рассказчики все меньше говорят о музыке ГГ, раскрывая личность. То же происходит и на экране - вместо концертных записей и репетиций на студии, зритель на экране начинает видеть только съемки журналистов. Конец эпизода обычно заканчивается тем, что закрывается либо дверь дома, либо дверь автомобиля.

Визуальное повествование.

Режиссер разделяет эпизоды аэросъемкой мест, которые ассоциируются с главной героиней - это может быть район, где она снимала одну из первых квартир, виды Лондона, где проходили первые концерты и где она жила большую часть своей жизни. Так же этот прием используется во время разговоров о стиле ее исполнения, и чтобы обыграть фрагменты радиоинтервью, где нет видео. И несколько раз, чтобы реконструировать повествование и проиллюстрировать машину, которая едет по загородному шоссе. Фрагменты интервью с родителями используются в купе с детским архивом героини - иллюстрируя то, о чем идет разговор.

Во время показа живых выступлений, особенно в начале карьеры, тексты песен умышленно показаны на экране - такой прием способствует погружению зрителя творчество главной героини и подчеркивает личность текстов певицы, несколько раз по ходу фильма акцентируя внимание на том, что она пишет в

первую очередь про свою жизнь. Тексты песен показаны по-разному: это и всплывающие строчки, и субтитры, и записи из личного блокнота.

На протяжении фильма монтаж меняется вместе с развитием истории героя. Концертные записи и архивные кадры сменяются фотографиями папарацци, видео с эффектом пропущенных кадров - искусственное искажение показывает отклонения героини от нормы, в том числе социальной.

Когда речь заходит о славе и популярности, из сказанного героиней мы можем понять, что она ей не близка. На монтаже этот эффект усиливается, когда мы видим героиню, смотрящую на улицу из-за плотной шторы сквозь маленькую форточку. Чтобы показать причины этого отторжения популярности, в этом эпизоде много экранного времени уделяется съемкам репортеров - множество вспышек и едва различимая героиня вокруг которой постоянно присутствуют репортеры.

Звуковое повествование.

Фильмы про музыку и музыкантов отличаются тем, что звуку в них уделяется чуть ли не большее внимание, чем картинке на экране. Документальный фильм «Эми» можно послушать. Звуковое повествование фокусируется на музыке Эми Уайнхаус. Все видео в фильме подкрепляется звуковым сопровождением. Без труда можно расслышать, какой источник сейчас показывают на экране - будь то записи интервью, радио или автоответчик.

Музыка в фильме передает настроение сцены и формирует отношение зрителя к тому или иному событию. Например: трагические композиции (протяжные, тяжелые звуки органа) применяются, когда речь идет о наркотиках, а драматичные (преимущественно струнные) - в триумфальные и трогательные моменты. Авторы расставляют нужные акценты в фильме путем, например, звукового эффекта эха, которое звучит на фоне аэросъемки города - создается эффект множественного воспроизведения, когда речь идет об успешной песне. Звук песни становится громче, во время иллюстрации успеха сингла (поднимается выше в чартах, количество людей в кадре увеличивается). Таким

образом, с помощью звукового повествования, зритель может лучше понять личность героини и как ее творчество соотносится с реальной жизнью.

В жанре документалистики, особенно произведенной для телевидения, есть масса примеров фильмов, когда историю жизни человека пытаются рассказать в контексте интриг, сплетен, домыслов и неподтвержденных фактов. Авторы намеренно создают свою версию правды. Например: биографический фильм об Андрее Тарковском «Трудно быть богом» (2019), сделанный как расследование в контексте его зависимости от жены. В нашей работе мы проанализируем другой пример фильма, который сделан в стилистике расследования.

«В поисках сахарного человека» (2012)

При создании документального кино, перед режиссерами стоит задача не только рассказать историю, но и придать ей характерные для сюжета стилистические и жанровые черты. Имея структуру того или иного жанра, автор документального фильма может использовать те же инструменты, что и в игровом кино, чтобы сделать свой фильм эмоционально насыщенным аттракционом. При этом оставаясь в рамках реальной истории и реальных героев. Это может быть стилизация под драму или триллер - когда зритель знает то, что не знает герой. Или же детектив, как это сделал Малик Бенженулль в своем фильме «В поисках сахарного человека».

Сюжетно-образная концепция

Документальные фильмы о музыкантах часто подают в контексте их творчества. Как и в любом творчестве, бывают случаи, когда произведения становятся важнее личности самого автора. Так произошло и в ЮАР с музыкантом Сиксто Родригесом, о судьбе которого рассказывает фильм «В поисках сахарного человека».

Авторы фильма рассказывают историю о музыканте в стилистике расследования, которые провели энтузиасты, когда пытались выяснить судьбу культового для ЮАР и не известного на родине исполнителя. Они сознательно пошли по пути создания документального детектива, с большим количеством

сюжетных «твистов» и «клифхэнгеров», чтобы передать эмоции его героев. Большинство из них строится по принципу «я думал, что это конец истории, но оказалось, что это начало», когда повествование сводят к логическому завершению, а затем выдают новые подробности. Стараясь усилить эффект неожиданности, они вводят новых героев в течение всего сюжета.

Этот фильм нельзя в полной мере назвать биографическим: в контексте истории Сиксто Родригеса зрителю рассказывают судьбу владельца магазина виниловых пластинок, энтузиаста, который искал своего кумира и добился успеха в расследовании, а также, в рамках погружения в контекст, рассказывают краткую историю апартеида в ЮАР. Благодаря такой многослойности сюжета, зритель может посмотреть на необычную историю с разных позиций.

В фильме присутствует набор образов, призванных создать ощущение тайны, и загадки: резкие концовки интервью, длинные паузы между смысловыми частями картины, «убивают» и «воскрешают» героя. Например: во время экспозиции в фильме знакомят с творчеством музыканта Родригеса, чтобы спустя минуту экранного времени сказать, что он покончил жизнь самоубийством.

«В поисках сахарного человека» имеет понятную трехактную структуру, где есть кульминация первого акта (когда зрителю объявляют о смерти главного героя), сюжетный твист в середине фильма (когда героя «воскрешают»), кульминация второго акта (когда героя находят и везут на гастроли в ЮАР), и развязка сюжета с закрытым финалом.

Интервью в фильме так же сделаны необычно: это скорее дискуссия, диалог между тем, кто задает вопросы и тем, кто на них отвечает. В них случаются выходы за пределы формата - герой может вставить ремарку о том, что было до начала записи интервью или начаться спор. На протяжении всех интервью мы слышим голос автора за кадром. Авторы намеренно оставили вопросы в монтаже, чтобы ввести в фильм персонажа, играющего роль «детектива». Зритель, в этом случае, выступает наблюдателем со стороны.

Визуальное повествование

Создатели «В поисках сахарного человека» используют разные визуальные инструменты, чтобы наполнить историю разными образами. В фильме присутствует хроника времен апартеида в ЮАР, натурные съемки городов разного времени: от 70-х до 90-х годов. Так же, авторы используют фотографии и документы из личного архива героев - этого требует не только «детективная» стилистика фильма, но и, очевидно, нехватка визуальной информации о главном герое. В угоду этой же стилистике авторы титруют ключевые даты, подчеркивая документальную достоверность «добытых сведений».

В фильме так же присутствует анимация - с ее помощью авторы иллюстрировали Родригеса в начале карьеры. Она же смонтирована рядом с натурными съемками Детройта - такое сочетание позволяет более подробно показать, как выглядит район, в котором живет главный герой. В визуальном повествовании присутствует рефрен - сцена, когда герой идет вдоль дороги. В начале фильма она сделана при помощи анимации. В последствии снята с участием самого героя.

«Детектив» в визуальной конструкции фильма создается путем крупных планов документов, крупных детальных планов и меняющемуся ритму монтажа. Это могут быть планы скользящих по документам пальцев в поисках нужного адреса или медленно открывающееся помещение ранее секретных документов. В зависимости от эпизода, он может быть «вязким» и медленным, а спустя минуту динамичным с быстрой сменой кадров и разного рода эффектами, такими как разрыв киноплёнки.

При этом, на протяжении всего фильма авторы прибегают к реконструкции. Например: снимают силуэт героя в баре и во время выступления, иллюстрируют действия героев в разные промежутки времени. Все видео в фильме снято или стилизовано под пленку - так авторы смогли добиться однородности видеоряда.

Звуковое повествование в фильме строится вокруг музыки Родригеса. С помощью фрагментов песен, «сшивают» эпизоды между собой, задают их

настроение и атмосферу, а так же, благодаря музыке, подробно разбирают образ жизни артиста. В контексте детективного расследования, музыка Сиксто Родригеса так же выступает и в роли зацепок - благодаря строчкам из песни, удается идентифицировать его место проживания.

Благодаря совокупности всех этих приемов, авторы создали полнометражный документальный детектив, который уникален не только благодаря своей истории, но и стилистическим и драматургическим решениям.

«С закрытыми окнами» (2019)

Как в вышеописанном анализе фильма «Эми», биографии умерших артистов часто становятся объектом внимания авторов как игрового, так и документального кино. «Потенциально прижизненную биографию я не был готов выпустить. Я так же, как и все другие люди, живу в искаженной действительности, в которой для того, чтобы о тебе вспомнили, нужно умереть. Это ужасно, это отвратительно, но я — тоже часть этого мира и этого медиапространства».²¹ Так автор фильма «С закрытыми окнами» Роман Супер объясняет специфику появления подобного рода картин. Он отмечает, что творческий путь артистов необходимо подвергать рефлексии, чтобы лучше понимать, что они значили для поколения и какое это было время.

Сюжетно-образная концепция

В основе сюжета биография артиста Кирилла Толмацкого, которую авторы создали с помощью рассказов людей, которые его окружали: близкого круга родственников, друзей и коллег. Она подана в контексте зарождения в России канала MTV культурного явления, появления новых артистов и популяризации новых жанров. Поскольку карьера главного героя начиналась как продюсерский проект его отца, фильм начинается с истории знакомства родителей и начала карьерного пути Александра Толмацкого. Фильм имеет трехактную структуру. Первая часть - история появления проекта «ДЕЦЛ», кульминация которого

²¹ Журналист Роман Супер — о том, как он снимал фильм-биографию Децла // Интернет версия журнала РБК [сайт] URL: <https://style.rbc.ru/people/5d9ae7129a794711388d763a> (дата обращения: 25.05.2020)

происходит в момент возникновения популярности артиста. Вторая часть состоит из его успешных гастролей, а так же переломного момента, когда поклонники артиста начинают его ненавидеть. Здесь же авторы показывают жизнь артиста по прошествии былой популярности: рассказ о его проблемах, сложностях. Переломным моментом и связующим звеном с третьей частью является новый виток творчества артиста - он начинает давать концерты, пишет альбом и, кажется, что находит себя. Но после очередного концерта умирает.

В фильме так же присутствует несколько сюжетных линий: творческая, где герои рассуждают о причинах популярности и последующей ненависти среди поклонников музыкального жанра, а также личная жизнь и линия отношений с отцом. Автор сознательно ставит себя в позицию субъективного восприятия всей истории и участника фильма. И хотя в фильме отказались от закадрового текста в пользу образного повествования, в монтаже оставили вопросы, которые автор задает героям. Свою позицию автор демонстрирует и с помощью метафоры: в первых и последних кадрах фильма зритель видит сначала живой, а затем мертвый лес и подпись о том, что он погиб благодаря всего одной маленькой бабочке.

Главный герой в фильме представлен в виде фрагментов архивных интервью, публичных выступлений и музыкальных видео. Однако основная часть представлена в виде одного из его последних больших интервью. По ходу сюжета, несколько раз в разных формулировках звучит фраза о его недооцененности.

Исходя из смысловой наполненности фильма, можно сделать вывод, что автор не планировал ограничиться «честной биографией Кирилла Толмацкого», а в роли журналиста исследовал и анализировал причины успехов артиста, его неудач и проблем личного характера - пытаясь показать объем личности главного героя.

Визуальное повествование

«У меня был выбор внутренний — сделать это кино максимально классическим, документальным. В телевизионном смысле этого слова. И тогда я

работаю с одним режиссером монтажа. Либо сделать нечто совершенно панковское, новое, с другим визуальным языком, к которому и я сам не очень привык, и зритель в России не очень привык». - так описывает визуальную часть проекта автор фильма Роман Супер.²² Поиск нового визуального языка привел режиссера фильма к попытке по-новому посмотреть на привычные для документального кино инструменты. Здесь так же присутствуют видео из семейных архивов, во время концертов, вырезки из телевизионных интервью и множество фотографий разного промежутка времени. Но авторы постарались «оживить» статичные картинки - придать им объем. Таким образом, в фильме можно заметить вырезанные контуры героев, из-под которых просачивается дым. Они физически отделены от остальной фотографии, поэтому же могут приближаться и отдаляться, на пример механической анимации в мультфильмах. Эти же фотографии иногда демонстрируются на фоне молодежных журналов - существуют в контексте того времени и культурного кода.

Еще один прием, который применили авторы в визуальной части можно заметить в начале фильма, когда зрителя знакомят с героями: все они заходят в кадр и садятся на свои места. Они вздыхают, уточняют правильно ли они сидят и по-разному готовятся к началу интервью. Это усиливает эффект присутствия и создает настроение некой «исповеди», на которую герои пришли рассказывать свою версию событий.

В фильме так же подробно показана как жизнь на сцене, так и то, что происходит за кулисами: в гримерных, во время гастролей, съемок музыкальных клипов или подготовки к интервью - используется все, что может дать дополнительную информацию о главном герое.

«Децл был человеком из телевизора. Не из наушников. Децл был чуваком с MTV, только так. Да он и сам себя в тот момент чувствовал человеком из телевизора».²³

²² Там же.

²³ Там же.

Эту мысль режиссер демонстрирует, когда с помощью одного и того же приема, можно рассмотреть совершенно разные сюжеты: сначала «человека из телевизора» показывают среди цветов - во время рассвета его карьеры. Этот же телевизор затем стоит около мусорной урны, когда ГГ подвергся критике и ненависти среди своих же фанатов.

Звуковое повествование

Делая упор на образы в визуальной части, авторы пробуют найти новый подход и к звуку в фильме. Авторский саундтрек в фильме состоит из нескольких композиций разных жанров: неторопливый эмбиент может смениться гитарами и барабанами, а ритм композиции может несколько раз «сломаться» во время прослушивания. Они выполняют драматургическую функцию - трансляцию атмосферы эпизода, задают тон и настроение, а также влияют на ритм повествования. Композитор работал с уже имеющейся визуальной историей, поэтому мог, например, «отбить» на синтезаторе шаги героя к месту интервью или озвучить движение камеры во время панорамы. Таким образом создавая целостность и законченность всего произведения.

При этом, музыка в фильме не созвучна творчеству артиста, ее она скорее про человека. Сами же композиции артиста присутствуют, но скорее, как факт - автору важно понять как создавались эти песни (кто их писал, какие ценности закладывались продюсерами в проект «ДЕЦЛ»). Сам фильм нельзя в полной мере назвать музыкальным, в отличие от ранее проанализированных работ. Глубину личности главного героя в контексте его творчества автор пытается показать только в контексте его поздних работ.

«Вудсток: три дня изменившие поколение» (2019)

Музыкальные фестивали, в отличие от самих музыкантов, редко становятся объектом внимания документалистов. Однако трехдневный фестиваль «Вудсток», который состоялся недалеко от Нью-Йорка в 1969 году был увековечен не только как массовое музыкальное мероприятие, а как культурное явление, которое повлияло как на музыкальную индустрию, так и на отношение к «хиппи». Около полумиллиона людей собралось на территории

местного фермера, чтобы вживую услышать, своих кумиров. О масштабах мероприятия и его значимости для культуры говорит и тот факт, что фильм «Вудсток: три дня, изменившие поколение» сделан спустя почти пятьдесят лет с момента показанных событий актуален и важен для понимания, в том числе, специфики организации музыкальных мероприятий и того времени.

Сюжетно-образная концепция

Экспозиция фильма показывает самый разгар фестиваля - в момент начала ливня, когда людей охватывает паника, а организаторы стараются укрыть оборудование. Авторы пытаются подчеркнуть ненадежность и рискованность этого мероприятия. В целом, повествование в фильме можно так же разделить на три акта. В фильме так же есть как минимум два крупных сюжетных поворота - в момент поиска площадки для проведения фестиваля, а также когда на трехдневном фестивале перестало хватать еды.

В целом, в основе стиля повествование лежит мысль о том, что в любой момент вся задумка организаторов может рухнуть. Это позволяет держать зрителя в напряжении и сопереживать героям на протяжении всего фильма.

В качестве рассказчика, авторы выбрали метод интервью с организаторами и посетителями этого фестиваля. Разговор о событии случившегося 50 лет назад заставляет поверить в то, что это и в самом деле был легендарный фестиваль, изменивший судьбы и мировоззрение некоторых людей. Запись разных людей помогла составить более полное представление о том, что происходило во время фестиваля. Создатели постарались показать и разные случаи, по которым люди оказались на «Вудстоке».

В первой части так же показан исторический контекст фестиваля: разгар войны во Вьетнаме, рассвет эпохи «хиппи», которые пропагандировали мир, политика Рейгана. В фильме проговаривается мысль: «Все это стало возможным благодаря удаче и разному стечению обстоятельств».

Большую часть фильма уделили именно истории создания фестиваля: детально и последовательно зрителю рассказывают про поиск места, получение разрешения на проведение, установку сцены, оборудования, ограждений и в

целом про экономику фестиваля. Внимание к деталям, вплоть до сметы, позволило авторам создать подробную реконструкцию событий и показать обратную сторону проведения музыкальных концертов

В целом, фильм можно разделить на две части: подготовку и проведение фестиваля. Последняя расписана почти по минутам: упорядоченная хронология событий и последующая рефлексия героев позволила ответить на главный вопрос: «Почему этот фестиваль считается легендарным?»

Визуальное повествование

Рассказ о событиях полувековой давности требует не только сопоставления большого количества деталей, но и кропотливую работу по их добыче. Визуальная история в документальном фильме «Вудсток: три дня изменившие поколение» основана на уже имевшейся хронике. Авторы используют все возможные материалы: архивные видео, фотографии, билеты, афиши и документы. Объем архивного материала позволил авторам не показывать в кадре героев фильма, оставив только голос. Все они протитрованы с указанием их роли в фильме: организатор, посетитель, журналист и т.д. Использованные в фильме видео фрагменты показывают как записи со сцены во время выступлений, так и эпизоды снятые ручной камерой в разных частях площадки. Благодаря этому создается эффект присутствия и наблюдения за происходящим.

В фильме не используется реконструкция. Единственные «современные планы» - аэросъемка места проведения фестиваля в наши дни. Во время рассказа о лайн-апе фестиваля, с помощью графики авторы показывают состав участников путем наслаивания виниловых пластинок друг на друга. Похожий прием в дальнейшем авторы применили чтобы обозначить хронологию выступлений артистов на фестивале: камера перемещалась по доске с их прикрепленными фотографиями. С помощью такого визуального приема авторы смогли создать границы эпизодов и почти невидимые переходы.

Звуковое повествование в фильме построено по принципу закадрового голоса, за тем лишь исключением, что является компиляцией высказываний

героев. Музыка в фильме присутствует в большинстве случаев как фон. Ее главная задача задать ритм эпизода. При этом, используются аудиозаписи соответствующего времени.

Поскольку действие фильма централизовано вокруг фестиваля, используются фрагменты записей живых выступлений артистов. В качестве интершума присутствует записанный во время фестиваля шум посетителей, аплодисменты, выкрики, фрагменты их речи, отдельные реплики. Отдельные шумы накладывались для усиления эффекта присутствия, такие как гроза, шум дождя, или звук развевающегося флага.

Резюмируя проведенный нами анализ документальных фильмов, связанных с музыкой, можно выделить несколько тенденций, которые присущи такого вида произведениям:

- Использование реконструкции и постановочных съемок
- Использование жанровых характеристик игрового кино
- Отказ от использования закадрового текста в пользу интервью
- Использование звука в фильме как элемента повествования
- Тяготение к образному повествованию
- Пояснение контекста и обозначение четкого временного промежутка в фильме (принцип от частного к целому)

Проанализированные фильмы нельзя отнести к определенному виду документального кино, несмотря на некоторые сходства. Тема музыки присутствует во всех вышеописанных работах, однако не является центральной - в фильме имеется главный герой или ключевое событие, о котором и ведется повествование. Музыка выступает как инструмент повествования (в контексте авторского замысла), а также как характерная черта персонажа или мероприятия.

В сущности, проанализированные фильмы - это симбиоз сразу нескольких видовых жанровых характеристик, приемов и инструментов, заимствованных из игрового кино, стилизации и постановочных съемок. На этапе замысла работы,

авторы ставят во главу угла конечную цель - сделать интересный для зрителя продукт. Поэтому склонны выбирать те инструменты, которые позволят им максимально интересно и понятно рассказать историю, стирая грани между категориями кино. При этом оставаясь в рамках не вымышленной истории, с настоящими героями и собственной спецификой производства.

ГЛАВА 3. СОЗДАНИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ГОРЕНБУРГ»

3.1 ВЫБОР ТЕМЫ

Документалист Майкл Рабигер в своей книге «Режиссура документального кино» говорит о том, что выбор темы не должен быть продиктован личными мотивами или повесткой СМИ.²⁴ В первом случае мы рискуем выбрать тему исходя из личных интересов и прогадать с интересом потенциальной аудитории - история может просто не интересна. Попытка же гнаться за трендами о том, о чем рассуждают СМИ прямо сейчас может сказаться на качестве материала. Так же, по мнению специалиста, следует избегать типичных историй или проповеднических настроений.

Поэтому нам хотелось сделать фильм в первую очередь на неочевидную тему или про необычного человека. При этом, чтобы она не оказалась слишком нишевой - близкой узкому кругу лиц.

Ранее, мы упоминали, что большей востребованностью у людей пользуются документальные фильмы о популярных событиях или людях. Это своего рода беспроигрышный вариант, когда у героя фильма есть собственная база поклонников - она же целевая аудитория фильма. Так же популярные люди часто делят свою жизнь на личную и публичную. И если одна сторона известна многим, то личная жизнь часто становится объектом интереса со стороны СМИ и поклонников/сторонников публичного человека. С другой стороны, существует множество примеров, когда в основе истории человек или представитель профессии, о которой широкой публике известно крайне мало и задача режиссера «подсветить» его, показать миру. Иными словами - рассказать эту историю с помощью документального кино.

²⁴ Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн. М.: ГИТР С.18

В поиске темы мы пытались лавировать между сразу несколькими контрастирующими полюсами. В вопросе выбора темы было важно найти сюжет, который недостаточно освещен в публичном поле (про него не писали СМИ, не снимали множество репортажей и фильмов, не выпускали огромные тиражи книг), но при этом возможно был бы интересен если не широкому кругу лиц, то по крайней мере определенной аудитории, которая бы захотела увидеть такое кино.

В вопросе выбора героя так же было важно не собрать аудиторию только за счет имени человека или его популярности. При этом, чтобы не появлялось ощущение того, что человек или его род деятельности слишком понятен для широкого круга лиц. Установленные критерии помогли нам сформулировать четкое представление о цели, ради которой создается это кино: мы хотим рассказать историю, которая неразрывно связана с популярной у аудитории темой, но об изнанке, о которой мало кто задумывается. В этом случае мы будем уверены в актуальности нашей темы и сможем сделать акцент на новых, неизвестных деталях.

Таким образом, мы решили акцентировать наше внимание на музыке и на концертной деятельности. Излишне говорить о том, что музыку так или иначе слушает большинство жителей нашей планеты, а концерты любимых исполнителей посещает поистине огромное количество людей. При этом изнанка концертной жизни, организация массовых мероприятий - сложный технический и организационный процесс, который обычно остается закрыт от посторонних глаз. Однако мы не были уверены в том, что изнанка концертной жизни может быть интересна аудитории. Тем более, если речь идет о коммерческих мероприятиях, при которых главная цель организаторов - получить прибыль с продажи билетов.

Но есть и фестивали, в которых нет очевидной коммерческой истории - вход бесплатный, около 100 площадок одновременно и по всему городу, количество посетителей этого события превышает 300 тысяч человек, и все это проходит один раз в год, в один день. Необычность фестиваля «Уральская ночь

музыки», его формат и масштаб, поставили перед нами сразу несколько вопросов: зачем это проводить, если на этом нельзя заработать? Кто проводит это мероприятие: администрация города, компания, крупное промо-агентство или частный бизнесмен? После небольшого исследования темы, стало понятно, что у нас есть сюжет, который подходит под большинство наших критериев. И, следовательно, мы приняли решение разрабатывать именно эту тему.

В итоге, мы решили попробовать сделать историю о не очевидном персонаже Екатеринбургской музыкальной сцены - Евгение Горенбурге. На вопрос «Почему эта история может быть интересной?», мы отвечали, что в первую очередь это интересная история творческого человека, который сделал несколько уникальных музыкальных фестивалей, имеет свою музыкальную группу и хоккейный клуб - то есть занимается не очевидными видами деятельности. А когда на его фестиваль приходят порядка 300 тысяч человек, мало кто знает, кто за этим стоит и как удастся проводить фестиваль в таком формате. Многие документальные картины делаются уже после жизни какого-либо человека или по прошествию события. У нас же есть возможность поговорить с нашим героем и зафиксировать на камеру часть его жизни.

Мы предположили, что нашли тему, которая интересна большому количеству людей и главного героя, о котором известно крайне мало. Аудиторией этого проекта могли стать как посетители вышеописанных фестивалей - их возраст может существенно варьироваться, так и профильные специалисты - организаторы концертов и продюсеры. Так же, мы предположили, что на этапе разработки темы до конца нельзя предсказать, какая судьба ждет тот или иной документальный фильм

Исходя из тезисов второй главы нашего исследования, мы были намерены использовать часть механик сторителлинга и создания неигрового кино, чтобы рассказать эту историю с помощью различных аудио-визуальных и драматических инструментов.

3.2 СОЗДАНИЕ ПЛАН-СХЕМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА И ПОДГОТОВКА К ПРОИЗВОДСТВУ

Создание документального фильма - это системная работа с множеством источников информации, их обработка и анализ. Но подготовительная работа к съемкам и сбору самой информации начинается задолго до самих съемок.

На этом этапе реализации нашего проекта мы не имели полного представления о содержании фильма, его сценарии и концепции. Поскольку мы не до конца понимали, о чем именно будет наша история.

Прежде чем связаться с потенциальным главным героем нашего фильма, мы сформулировали сжатую концепцию нашего будущего фильма: это история человека в контексте изменений музыкальных вкусов публики. С этим тезисом мы получили согласие Евгения Горенбурга на съемку в нашем проекте приступили к созданию план-схемы фильма.

Учитывая недостаток знаний авторов по теме фильма на этапе подготовки, мы отказались от идеи четкого сценария и тритмента в пользу план-схемы - такое определение мы использовали для того, чтобы определиться с форматом фильма, стилем повествования, ключевыми эпизодами, а также заранее продумать, какой аудио-визуальный материал нам понадобится для производства.

При выборе формата повествования мы использовали поджанровые характеристики, которые определил в своей книге «Введение в документальное кино»²⁵ Билл Николз:

- поэтическая
- разъясняющая
- участвующая
- наблюдательная

²⁵ Nichols B. Introduction to Documentary [сайт] URL: <http://skola.restarted.hr/wp-content/uploads/2014/06/Bill-Nichols-Introduction-to-documentary.pdf> (дата обращения 21.04.2020)

- рефлексивная
- перформативная

При разработке темы фильма мы не преследовали образовательные цели - поэтому отказались от идеи, разъясняющей документалистики. Так же, нам не подходил метод рефлексивной документалистики и участвующей и перформативной - мы не планировали рассказывать историю другого человека через призму своего опыта или ставить авторский замысел во главу угла. Исходя из нашей задумки и возможностей, которые мы имели, мы намеревались придерживаться характеристик наблюдательной документалистики, виды которой мы более подробно рассматривали в предыдущей главе. Однако наблюдение - не единственный инструмент, который мы планировали использовать. Поскольку большинство современных документальных фильмов - это смешение сразу нескольких жанров и приемов с реальной основой, то мы планировали использовать приемы, которые Билл Николз характеризует как поэтическая документалистика, в котором ключевую роль играют образы и ритм повествования. С нашей точки зрения, это поможет нам усилить эмоции зрителя при просмотре.

Мы так же решили отказаться от закадрового текста. В первую очередь из-за нежелания навязывать определенную точку зрения и демонстрировать авторскую оценку события. Нам так же было важно сохранить ощущение объективности и беспристрастности - чтобы у зрителя выработалось собственное отношение к героям фильма и событиям, о которых идет речь.

В первую очередь мы решили воспользоваться возможностью записать интервью с главным героем фильма (далее - ГГ). Для этого мы изучили все его доступные публичные выступления, ранние интервью, а также несколько книги, в которых он упоминается в контексте нужных нам событий. Это позволило нам установить несколько ключевых событий, вокруг которых мы и решили строить наше повествование.

Отказ от закадрового текста повлек за собой поиск «рассказчика» - инструмента, с помощью которого мы будем двигать сюжет вперед. По аналогии

с проанализированными картинками, за основу мы решили взять интервью. Для более детального повествования, было принято решение проинтервьюировать еще несколько человек - как близких для ГГ, так и не совсем - таким образом собрав палитру мнений и историй людей разного поколения, убеждений и деятельности относительно одного человека. Результатом этой работы должен был стать полноценный рассказ нескольких человек про Евгения Горенбурга, его жизнь, профессиональную и творческую деятельность. Так же, по ходу повествования, мы решили затронуть еще несколько тем: раскрыть характер и мотивацию ГГ, а также показать изменения концертной индустрии Свердловска, а в последствии и Екатеринбурга. Таким образом, в контексте одного фильма мы могли совместить рассказ о важных для уральской музыкальной сцены фестивалей сквозь призму их создателя. На этом этапе мы приступили к разработке других героев фильма.

Мы предпочли не консультироваться с ГГ, так и с его пресс-атташе, в вопросе подбора героев фильма, чтобы постараться получить разную палитру мнений и показать сразу несколько сторон, которые, возможно, не всегда будут позитивного мнения о деятельности ГГ.

Например: для разговора об его музыкальной группе, мы интервьюировали помимо ГГ ее сооснователя. В дальнейшем это позволило нам создать отдельный сюжет.

Таким же образом мы записали интервью с сооснователем фестиваля «Старый новый рок» и другом ГГ - Владимиром Шахриным. По задумке, он должен был не только являться одним из свидетелей описываемых событий, но и стать своеобразным лидером мнений - человеком, которого знает большое количество людей.

Мы так же записали интервью с свердловским кинооператором, который на протяжении нескольких десятков лет со стороны наблюдал через видеоискатель за деятельностью ГГ.

Чтобы дать истории более масштабное развитие, мы договорились об интервью с писателем Дмитрием Карасюком - автором книги о Свердловском

рок клубе. Его в музыкальных кругах называют архивариусом Свердловского рока. Нам показалось важным оценить важность личности Евгения Горенбурга в музыкальной истории Екатеринбурга. По этой же причине, мы планировали записать еще ряд спикеров: Евгения Ройзмана, который был мэром города во время первого фестиваля «Уральская ночь музыки», а также Михаила Козырева - музыкального критика и журналиста родом из Екатеринбурга.

Так же, нам показалось важным записать интервью и с действующими музыкантами, которые начинали свой творческий путь в Екатеринбурге, в том числе благодаря выступлениям на музыкальных фестивалях, которые организовывал Евгений Горенбург.

Своего рода проблемой стала весомая часть жизни ГГ, которая касалась хоккейного клуба и не попадала в рамки «музыкальной» истории. Тем не менее, мы приняли решение собрать материал и по этой теме, чтобы в дальнейшем понять, возможно ли такое отклонение от нашей истории в рамках этого проекта.

На этом этапе мы начали формирование производственной команды проекта - тех людей, которые будут создавать этот фильм. В рамках имеющегося бюджета, нам удалось привлечь оператора, который мог совмещать функции гаффера. Так же, для написания звукового сопровождения фильма, мы привлекли звукорежиссера. А также гостевого продюсера - он помогал с привлечением спикеров, организацией интервью и местом их проведения. В дальнейшем, мы планировали воспользоваться услугами режиссера монтажа и колориста, чтобы создать правильный цветовой баланс в фильме.

Готовясь к интервью, мы решили не использовать метод провокации, чтобы получить нужное нам действие или речь - мы намеревались использовать принцип наблюдения и невмешательства, чтобы передать подлинность событий и эмоций героев. При этом мы надеялись на искренность наших героев, открытость и заинтересованность в качественном конечном продукте. По аналогии с фильмом «Эми» и «Вудсток: три дня изменившие поколение» мы планировали придать интервью элемент монолога - минимизировать участие интервьюера в процессе, направить повествование на зрителя, а не на того, кто

задает вопросы. Поэтому отдельное внимание было уделено формулировкам вопросов - чтобы мотивировать его на полноценный и яркий рассказ. При этом понимая, что возможно, конечный продукт лишится некоторой зрелищности.

И хотя на момент первого съемочного периода удалось записать порядка половины всех планировавшихся спикеров для фильма, в процессе съемок стала понятна основная мысль этого фильма. Мы сформулировали ее таким образом: это история про человека, который любит свой родной город и ощущает себя его частью.

3.3. СЪЕМОЧНЫЙ ПРОЦЕСС И ПОИСК АУДИО-ВИЗУАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Основной проблемой экрана, по мнению Майкла Рабигера, является вопрос: «Что я могу показать?»²⁶ В погоне за сюжетом, можно забыть о том, что это в первую очередь кино. И интерес зрителя формируется не только исходя из сюжета, но и того, что он видит на экране. Из вышеописанного анализа современных документальных фильмов можно сделать вывод, что видео и звук не только дополняют и усиливают эмоции, получаемые зрителем, но и вполне могут существовать отдельно друг от друга - только посмотрев на экран или только послушав кино можно вникнуть в сюжет и понять, о чем это кино. Таким образом, встает вопрос: «Получится ли у меня собрать достаточно материала, чтобы рассказать эту историю без описаний?» Другими словами - создать визуальную историю фильма.

Поскольку мы изначально планировали рассказать сразу о нескольких временных промежутках, то логично было бы использовать видео и аудио материалы, соответствующие времени. Помимо натуральных съемок и интервью, мы надеялись использовать и имеющиеся архивные кадры, связанные с нашим ГГ.

²⁶ Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн. М.: ГИТР С.35

На этапе формирования сценария и по ходу съемок, мы запрашивали весь возможный архив у кинооператоров и продюсерских центров, а также использовали материал в свободном доступе, который мог быть использован для визуального повествования. Нам удалось получить некий объем видео, который и составил основу нашего визуального повествования. В большинстве случаев, это были видеозаписи разного времени (от 80-х годов до настоящего времени) и разного качества. В том числе, у нас в распоряжении оказалось несколько видео из личного архива режиссера и кинооператора Кирилла Котельникова, которые никогда ранее не публиковались. Например: бэкстейджи со съемок музыкальных видео группы «ТОП».

Так же, мы приняли решение использовать отрывок из художественного кино: в нем наш ГГ играет роль диджея, которого арестовывают из-за пропаганды западного образа жизни. Это реальная история из жизни нашего Евгения Горенбурга, поэтому нам показалось уместным использовать своего рода «реконструкцию» тех событий. В особенности, учитывая недостаток архивных записей того времени.

Что касается сюжета о фестивале «Старый новый рок», нам хотелось показать масштаб этого события и его развитие. Архивные кадры, которые у нас были, слишком сильно различались по качеству, поэтому мы располагали их по принципу «от худшего - к лучшему», чтобы подчеркнуть продолжительность проведения фестиваля (сквозь призму развития качества видеозаписи).

Так же, мы планировали несколько смен посвятить натурным съемкам: наблюдению за героем и сюжетными событиями, которые проходили в подходящее время и позволили бы нам проиллюстрировать именно те события, о которых идет речь в фильме.

Примером таких съемок должен был стать фестиваль «Уральская ночь музыки» (июнь 2020). По нашей задумке, за несколько дней до фестиваля, в самый пиковый момент подготовки, мы смогли бы использовать метод наблюдения за нашим ГГ. Такая фактура позволила бы нам более подробно проиллюстрировать личность героя, его действия и эмоции и показать на экране

события, о которых идет речь во время фильма. Поскольку мы делаем фильм в том числе и о профессионале - продюсере и создателе музыкальных фестивалей, использование кинонаблюдения стало бы визуальной и смысловой основой всего фильма. С его помощью мы смогли бы показать логику его поступков, эмоции и чувства, которые он испытывает в процессе своей деятельности. А использование «лайфов» и других записанных эпизодов способствовало бы динамике в фильме и выгодно контрастировало бы с элементами интервью. Мы стремились получить разнообразный визуальный материал, для того, чтобы сделать конечный продукт интереснее на экране.

Для сюжета о музыкальной группе Евгения Горенбурга, мы так же использовали архивные записи разных лет, выступления группы, а так же посетили одну из репетиций и процесс записи нового альбома (март 2020) - у нас получилось собрать разнообразный материал, который демонстрирует как процесс создания музыки, так и ее исполнения.

Так же, во время производства нашего проекта, мы планировали снимать нашего ГГ во время чемпионата Европы по хоккею на траве в Екатеринбурге (май 2020 года), поскольку он является директором одного из клубов. И хотя мы не понимали места этого эпизода в нашем проекте, мы надеялись на то, что собранный материал позволит нам иметь более полное представление о ГГ и в конечном итоге использовать эти кадры в проекте.

Во время анализа современного неигрового кино, мы отметили, что почти в каждом фильме используется аэросъемка. Объяснить ее место в фильме можно несколькими вариантами: в одних случаях аэросъемка была использовалась для начальной экспозиции эпизода - показать место действия в фильме. Обычно они располагались в начале эпизода, используясь как экспозиция. В других случаях, использование аэросъемки - инструмент, для того чтобы показать масштабный объект. Например: в фильме «Вудсток: три дня изменившие поколение» она используется несколько раз, чтобы показать масштаб площадки, на которой проходил фестиваль. В этих же целях, аэросъемку планировали использовать и мы. Поскольку действие всего фильма происходит в Екатеринбурге, с помощью

аэросъемки мы иллюстрировали ключевые места, где проходили те или иные события. Как правило, такие планы мы задумывали размещать в начале эпизодов, чтобы зритель, особенно если от из Екатеринбурга, мог их идентифицировать. При этом, применение этого инструмента позволило нам разнообразить визуальный ряд.

В целом, планируя визуальную составляющую нашего проекта, мы решили попробовать создать контраст между яркими отрывками музыкальных фестивалей и уютной атмосферой интервью. Для этого мы просили героев наших интервью самим подобрать комфортное для себя место съемки. Отчасти поэтому среди наших локаций можно встретить как Областной дом офицеров, так и дачный дом. Свет и построение кадра в интервью мы подбирали уже под имеющуюся локацию. Поэтому они могут отличаться: мы использовали разные схемы освещения, а также цветовую температуру, а так же естественный свет - чтобы подчеркнуть используемую локацию, но не отвлекать внимание от героя в кадре. В некоторых случаях это требовало отдельной подготовки и нельзя сказать, что мы полностью справились с этой задачей. Так же, мы старались минимизировать ощущение присутствия третьих лиц и съемочной группы - интервьюер не присутствует в кадре, а сами герои в кадре находятся в комфортном для себя положении: пьют чай, качаются на стульях или меняют свое положение в кадре. Для этого было принято решение записывать их с помощью двух камер - таким образом мы могли использовать разные ракурсы и быть более уверенными в том, что объект съемки будет в нужном нам положении в нужный нам отрезок времени.

Но по независящим от нас причинам, большинство мероприятий, на которых мы планировали присутствовать во время первого съемочного периода, было отменено или перенесено на более позднюю дату. Поэтому на данном этапе, мы не можем сказать, что это окончательный вариант фильма.

Звуковое оформление проекта состояло из нескольких этапов: мы планировали использовать большое количество архивного звука: выступлений, диалогов и других элементов, которые могли быть записаны и быть уместными

для показа. В том числе, с помощью этих инструментов мы задумывали дополнять записанные интервью, чтобы в конечном итоге получить цельную аудио-историю - с доступным для восприятия сюжетом, звуковыми эффектами и понятной эмоциональной окраской.

Музыкальное сопровождение было решено сделать авторским и написанным под конкретные эпизоды. Таким образом, мы планировали получить цельную историю, чтобы она подчеркивала сказанное во время сюжета. Для этого мы обратились к композитору, составили техническое задание - своего рода авторский заказ, в котором указывали необходимое настроение, возможные инструменты, хронометраж, а также прилагали подходящие примеры уже существующих композиций.

По замыслу, фоновая музыка не должна была отвлекать от истории, а скорее подчеркивать и передавать настроение того или иного эпизода. Она не должна была отвлекать зрителя, а также четко считываться им как инструмент эмоциональной окраски сюжета.

Например: для начала фильма мы выбрали спокойную мелодию, с нарастающими нижними частотами - она создавала необходимый объем и подчеркивала планы с дрона, не отвлекая от голоса.

Мы так же прибегали и к сэмплированию уже существующих композиций: взяли за основу песню «Луч солнца», исполнением которой традиционно заканчивается каждый фестиваль «Уральская ночь музыки» и совместили его с композицией, созданной с нуля. Это было сделано для того, чтобы использовать интершум, который мы имели на одном из видео с фестиваля.

Другие композиции писались по такому же принципу - в зависимости от настроения эпизода и его эмоциональной нагрузки. Уже на этапе монтажа мы старались использовать как интершум, записанный на площадке, так и шумы, и звуковые эффекты, с помощью которых мы старались нарастить эффект погружения и целостности всего фильма.

Однако в процессе написания композиций мы столкнулись с некоторыми техническими сложностями - большинство из созданных вариантов не отвечали

нашим характеристикам, поэтому было принято решение заменить их на композиции из других источников.

В процессе съемки и поиска аудио-визуальных решений в нашем проекте мы на своем опыте убедились в непредсказуемости создания неигрового кино. Из-за разных временных промежутков в фильме, регулярно возникали сложности разного характера: от разного качества используемых материалов и звуковых элементов, до формирования понятного и четкого технического задания для специалистов. Особую роль во время съемочного процесса сыграла отмена нескольких ключевых съемочных дней. В конечном итоге, это сказалось как на структуре нашего фильма, так и на его сюжете. Так же во время записи интервью возникали технические проблемы, таких как перегрев видеокамеры или незаписанный звук. Все это в разной степени повлияло на конечный продукт и вынуждало вносить корректировки на этапе сборки и монтажа нашего проекта.

3.4. МОНТАЖ

Киновед Всеволод Коршунов обращает внимание, что многие документалисты работают в режиме наблюдения просто собирая весь доступный материал, а драматургия рождается уже на монтаже. Отчасти, мы руководствовались этим же принципом, однако уже в процессе сбора материала понимая, как мы будем выстраивать цепочку событий в фильме.

Камилл Ахметов и Александр Любимов в своей книге «ВИД на ремесло: как превратить талант в капитал» говорят о том, что сюжет документального кино довольно объемен. И логично делить его на более маленькие сюжеты, как эпизоды или сцены в игровом кино.²⁷ Таким образом не только проще удержать внимание зрителя, но и сделать повествование более последовательным и понятным. В том числе и поэтому мы решили разделить наш фильм на несколько эпизодов. Еще одной причиной послужила сама история ГГ. И хотя наш проект акцентирован на жизни одного человека, его путь несколько самобытен, поэтому

²⁷ Ахметов К. Любимов А. ВИД на ремесло: как превратить талант в капитал. М.: С.58.

мы посчитали нужным разделить фильм на 5 эпизодов, которые рассказывают о разном периоде в его жизни.

Переход к первичной сборке материала и его отсмотру стал для нас неким экватором всей работы, где принципиальной задачей было понять, складывается ли эта история, как она выглядит и чего не хватает для того, чтобы воплотить задуманное.

Этап пост-продакшена мы начали с сортировки всех доступных нам источников. Первый просмотр всех интервью был техническим - нам было важно понять цельность всего материала, синхронизировать видео и звук, а также проверить его на технический брак. Затем, все имеющиеся интервью мы просмотрели повторно. Теперь мы маркировали почти каждый тезис, сказанный спикерами, чтобы затем разделить их на тематические блоки. Позже, эти же блоки мы сортировали по темам, о которых говорят наши герои. В папки с темами мы так же добавляли весь имеющийся у нас аудио-визуальный материал. Таким образом, мы смогли оценить качество материала и его количество.

Вторым этапом было конструирование истории: интервью из каждого блока были расставлены таким образом, чтобы они образовывали цельный рассказ.

Мы так же разделили каждого нашего героя по цветам, чтобы иметь представление об их месте в каждой сцене. В последствии, это помогло определить «затянутые» моменты и перенасыщение эпизода одним из спикеров.

К каждой главе нашего повествования мы старались подойти как к отдельному сюжету, в котором были свои герои, своя история и собственное настроение. Рассказ мы старались строить, основываясь на трехактной структуре. После создания «скелета» каждого имеющегося у нас эпизода мы приступили к подбору и конструированию видеоряда для каждого эпизода. На этом этапе мы пытались смонтировать их таким образом, чтобы видео и аудио дополняли друг друга - иллюстрировали рассказ, создавали образ или ассоциации у зрителя.

Отдельно стоит сказать про поиск ритма в нашем проекте: на этапе формирования «скелета» фильма, мы поняли, что большинство наших спикеров недостаточно эмоционалируют - мы слышим, как они рассказывают историю, но она не вызывает у нас никаких эмоций. Эту проблему мы пытались решить как композиционно - собирали эпизоды заново, так и меняли их отдельные части до тех пор, пока не достигли удовлетворяющего нас варианта.

Параллельно с этим, звукорежиссер начинал писать звуковое сопровождение, поскольку уже имелись вводные данные. Помимо технического задания, у него были первые черновики фильма, благодаря которым он мог понять, о чем будет эпизод и какая композиция лучше дополнит его.

Первый черновой монтаж проекта был длиной около 40 минут. Это была монотонная история, которую рассказывало несколько человек. Видео иллюстрировали рассказанного - их было мало, они появлялись в произвольной манере и никак не влияли на эмоции при просмотре. В самой же истории не было конфликта, не было так называемых «клиффхэнгеров», которые бы заставляли переживать зрителя, не было эмоциональных качелей - только сухое повествование.

На этом этапе мы попробовали применить архетипы, которые использовались в игровом кино, но теперь применяются и авторами документальных фильмов - «Давид против Голиафа», «Гадкий утенок», «Из грязи в князи». Тот сюжет, который представляет автор, когда принимает решение о создании фильма. В нашем случае, линия повествования тяготела к «из грязи в князи». Поэтому перемонтаж фильма мы выполнили исходя из представлений об этом архетипе. В итоге, мы получили своеобразную историю успеха, хоть и без суровых жизненных трудностей, видимых антагонистов.

Во время производства второй версии, мы сократили хронометраж фильма на 15 минут. Это произошло благодаря вычленению из фильма необязательных подробностей, пауз, а также более сформированному и свежему взгляду на каждый эпизод. Например: мы убрали из истории про задержания подробности о том, как в то время юридически были устроены дискотеки, а так же историю

про организацию подпольного концерта, хоть и легендарной группы, но все же имеющей посредственное отношение к фильму. В случае с фестивалем «Старый новый рок» мы смонтировали историю таким образом, чтобы ее лаконично, в несколько предложений, рассказали сразу несколько человек. При этом, прямо внутри истории мы смонтировали еще одно высказывание: что это был в первую очередь проект про помощь молодым артистам.

В документальном кино немаловажную часть играет экспозиция фильма - с ее помощью мы можем погрузить зрителя в контекст и анонсировать содержание фильма. В нашем случае, мы решили поставить вопрос, который не раз возникал как во время производства фильма, так и у наших героев: может ли быть интересной история человека, который не выступает на сцене, а делает так, чтобы это выступление состоялось? Согласно нашему плану, после просмотра фильма зритель должен ответить себе на этот вопрос. Мы так же решили показать контекст этой работы в виде заполненного людьми ночного города - так мы планировали акцентировать внимания зрителя на том, что это необычная ситуация для города. Чтобы усилить это впечатление, мы так же показываем последовательность кадров с «Уральской ночи музыки», где огромное количество людей на концертных площадках. С помощью добавления интершума, мы не только передаем атмосферу, которая была на площадке, но и пытаемся донести до зрителя, что это действие, выходящее за пределы нормы - в вечернее и ночное время нельзя шуметь. Чтобы идентифицировать место действия и обозначить, что речь идет именно о музыкальном фестивале, во время аэросъемки за кадром звучат обрывки журналистских репортажей. Мы старались подобрать использовать именно «репортерские штампы», которые распространены на региональном телевидении, чтобы дать понять зрителю важность этого мероприятия для города. Так же, в этой части нашего проекта мы добавили высказывание относительно двойственности подобных мероприятий, чтобы подчеркнуть мысль о том, что люди не задумываются о том, каких усилий требует организация мероприятий такого масштаба.

Разделить введение и начало истории мы решили при помощи постановочной предметной съемки. Неспешное включение проигрывателя и запуск виниловой пластинки должны были настроить зрителя на восприятие информации, а также задать ритм повествования - спокойный и размеренный. Так же, предметная съемка стала лаконичным дополнением эпизода - в ней в том числе рассказывается о роли музыки в 80-х и сложностях, которые возникали у людей, которые ставили эту музыку на мероприятиях.

Несмотря на эпизодическую структуру нашего проекта - нам показалось уместным ее использование ввиду разных временных отрезков - перед нами стояла задача плавно соединить эти эпизоды между собой, чтобы у зрителя не возникало ощущение резкого перехода между разным временем. Мы решили не акцентировать на этом внимание, к примеру, с помощью титров, на которых мы бы указывали год - во время повествования временной промежуток можно легко идентифицировать (либо его четко называют наши герои, либо проговаривают, в течение какого времени продолжалось то или иное событие). Поэтому «склеить» эпизоды мы решили при помощи аэросъемки. На ней мы так же показываем ключевое место действия того или иного эпизода.

В середину фильма мы включили главу, которая рассказывает о творческой реализации нашего героя - его музыкальной группе. Наличие ее в нашем проекте было важно, поскольку таким образом мы планировали отразить характер героя - почему он пишет именно такую музыку, как она соотносится с его восприятием мира и какое место она занимает в контексте уральской музыкальной сцены. Она так же, как и другие эпизоды, имеет свой законченный сюжет - это история о создании группы, сложностях с которыми столкнулись ее создатели, а также признанием профессиональным сообществом. Визуальная история этого эпизода демонстрируя тот путь, который прошел герой - от залов Дома культуры до тысячных площадок. Так же, мы пытались рассказать этот сюжет благодаря текстам песен этой музыкальной группы - начиная от строчек от желания делать музыку до ощущения себя сформировавшегося и зрелого музыкального коллектива.

В процессе монтажа мы пытались достичь сразу нескольких целей: раскрыть нашего главного героя: показать его характер, творческий и профессиональный путь, дать оценку его деятельности, а также рассказать историю возникновения двух масштабных музыкальных фестивалей. Самой трудной задачей был поиск баланса между этими двумя историями - во время первого монтажа мы сделали слишком большой акцент на личности ГГ, недостаточно показав зрителю контекст, в котором важен этот человек. Таким образом было сложно воспринимать, почему мы рассказываем эту историю. Это могло произойти в результате подхода, который мы выбрали во время пост-продакшена нашего проекта. В документальном кино выделяют несколько концептуальных подходов к монтажу проекта: с полным включенным участием автора или же с помощью режиссера монтажа, который будет монтировать работу исходя из имеющегося материала. Таким образом, не зная всех подробностей, которые знает автор работы, режиссер монтажа способен непредвзятым и «свежим» профессиональным взглядом оценить материал и собрать более понятный для непогруженного в контекст зрителя. Исходя из наших возможностей, мы монтировали проект без режиссера монтажа. Поэтому только последующая работа над структурой фильма целиком, а не над отдельными эпизодами позволила найти этот баланс и сделать сам проект более гармоничным и простым для восприятия.

Финальный этап создания нашего проекта предполагал более тонкую работу с фильмом: сведение всех композиций, добавление шумовых и визуальных эффектов, графическое оформление, создание титров и цветокоррекция материала. Поскольку мы в ходе производства запланировали выход на второй съемочный период, нам было важно получить законченное произведение, чтобы, проанализировав его собрать фокус-группу, получить обратную связь и в дальнейшем иметь представление о том, как можно улучшить этот проект.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важность документального кино в современном мире сложно переоценить. На сегодняшний день это не только способ познания мира и источник знаний - оно может быть социально-значимым, а также выполнять развлекательную функцию. За свою историю документальное кино прошло путь от фиксации реальности до повествования с помощью образов, оставаясь при этом в рамках фактической основы - реальных сюжетов с реальными героями.

Авторы современных документальных фильмов находятся в постоянном поиске нового языка повествования. Они преодолевают рамки жанра, примеряя на свои работы механику игрового кино. Меняется и роль самих авторов: они могут взаимодействовать со своими героями, становиться участниками фильма и его главными героями. В своих проектах они, осмысляя действительность, используют метафоры, образы и символы, с помощью которых доносят свою позицию и сообщение зрителю. Для этого они используют разный аудиовизуальный инструментарий, в первую очередь отталкиваясь не от имеющегося материала или фактов, а от замысла и цели. Этот тезис находит подтверждение и в словах Юрия Лотмана: «Освещение, монтаж, игра планами, изменение скорости и пр. могут придавать предметам, воспроизводимым на экране добавочные значения - символические, метафорические, метонимические и пр.»²⁸.

Таким образом современное документальное кино стремится в сторону искусства, а не ремесла журналистики с ее стандартными и объективными формами. Документалистика субъективна. Это результат кропотливой работы его создателей над мыслью, которую они закладывали в фильм. И все действия, которые предпринимают авторы, режиссеры операторы, редакторы, продюсеры, режиссеры монтажа, колористы и композиторы направлены на реализацию этого замысла.

²⁸ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. 1973. С. 37

В ходе анализа мы выяснили, что документальное кино зачастую имеет схожие черты: структуру повествования, методы создания, аудио-визуальные приемы. Однако на уровне сюжетно-образной концепции фильма, даже схожей тематики, могут кардинально отличаться друг от друга. Что подтверждает нашу гипотезу о том, что современное документальное кино имеет более выраженное авторское начало, нежели приверженность жанрам неигровых фильмов. Таким образом, можно сказать, что цель нашей работы достигнута.

Так же, полученную в ходе анализа информацию, мы применили при создании собственного медиа-продукта. Этому посвящена третья глава нашей работы. Мы прошли все этапы производства: от поиска темы и разработки концепции, до съемочного процесса, сортировки материала и монтажа фильма. Мы постарались применить некоторые из приемов, которые были использованы в проанализированных фильмах. В ходе работы над проектом, мы убедились в непредсказуемости создания документального кино. Из чего можно сделать вывод, что даже авторы полнометражных документальных картин не могут быть до конца уверены в воплощении своего замысла до конца. На наш взгляд, непредсказуемый результат, работа с фактами и реальными героями, поиск новых способов рассказать историю - это не только характеристики сложностей производства документальных фильмов, но и своего рода вызов, который принимают авторы неигрового кино.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Cinema Verite Vs. Direct Cinema: An Introduction // New York Film Academy [сайт] URL: <https://www.nyfa.edu/student-resources/cinema-verite-vs-direct-cinema-an-introduction/>
2. Nickols, B. Introduction to Documentary // Indiana University press. 2001. - 224 с.
3. Ахметов, К., Любимов А. ВИД на ремесло: как превратить талант в капитал. М.: АСТ, 2017. 352 с.
4. Базен, А. Что такое кино? // Переводы с французского В. Божовича (книга I). М.: Искусство, 1972. 384 с.
5. Голдовская, М. Е. Человек крупным планом. Заметки теледокументалиста. М.: Искусство, 1981. 215 с.
6. Головня, А. Д. Мастерство кинооператора: учеб. пособие. М.: Искусство, 1965. 240 с.
7. Дробашенко, С. В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме. М.: Искусство, 1962. 240 с.
8. Ильченко, С. Н. Интервью в журналистике: как это делается : И48 учеб. пособие. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2016. 236 с.
9. Говард, Д., Мабли, Э. Как работают над сценарием в Южной Калифорнии; пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2017. 352 с.
10. Дробашенко, С. Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы. М.: 1967. 384 с.
11. Кашинская, Л. В. Метод наблюдения в журналистике: учеб. пособие. М.: Факультет журналистики МГУ, 1987. 58 с.
12. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности (сокращенный перевод с английского Д.Ф.Соколовой). М.: Искусство, 1974. 235 с.
13. Лотман, Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. 304с.

14. Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. СПб.: Искусство, 2005. 288 с.
15. Лукина, М. «Технология интервью: учебное пособие». М.: Аспект Пресс, 2003. 254 с.
16. Макки, Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 456 с.
17. Муратов, С. А. Документальный фильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. М.: ВК, 2009. 363 с.
18. Рабигер, М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М.: ГИТР. 2006 – 543 с.
19. Разлогов, К. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2005. 488 с.
20. Розенталь, А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес: учеб. пособие. М.: Триумф, 2000. 352 с.
21. Ромм, М. Беседы о кинорежиссуре. М.: 1975. 480 с.
22. Рошаль, Л. М. Дзига Вертов/ Л. М. Рошаль. М.: Искусство, 1982. 312 с.
23. Флаэрти, Р. Статьи. Свидетельства. Сценарии. Мастера зарубежного киноискусства. М.: Искусство, 1980. 224 с.
24. Филипченко, Н.А. Метод наблюдения в документальном кино. СПб. 2016. 156 с.
25. Шергова, К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис...канд. Искусствоведения. М., 2010. 125 с.
26. Журналист Роман Супер — о том, как он снимал фильм-биографию Децла // Интернет версия журнала РБК: [сайт]. URL: <https://style.rbc.ru/people/5d9ae7129a794711388d763a>