

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра художественного образования

**ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФИЛЬМА**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:

Бухрякова Алёна Фёдоровна
обучающийся БФ-51z группы

подпись

Руководитель ОПОП

подпись

Научный руководитель:

Ярмошенко Владимир Михайлович,
доцент кафедры
художественного образования

подпись

Екатеринбург 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК ВИД КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
1.1. Исторические аспекты развития документального кинематографа	7
1.2 Особенности документальных короткометражных фильмов.....	12
1.3 «Скрытая» камера как один из основных приемов съемки документального фильма.....	15
ГЛАВА 2. ПОЭТАПНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФИЛЬМА	
2.1 Режиссерский замысел и идея создания документального короткометражного фильма	24
2.2 Особенности организации съемочного процесса.....	26
2.3 Монтаж документального короткометражного фильма	30
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	37
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	41

ВВЕДЕНИЕ

В последние годы документальное кино приобретает гораздо более серьезное значение, чем раньше. Оно стало более важным, чем игровое после 11 сентября 2001 года, когда всему миру показали документальные кадры. Мировое сознание было навсегда изменено падением башен-близнецов в Нью-Йорке. Даже самые крупные авторы вдруг осознали, что они не могут работать как раньше. Многие режиссеры игрового кино отказались снимать фильмы о жестокости. Они задумались, что раз мир настолько чудовищен, раз в нем такое творится, то нужно предлагать самые невероятные пути решения и эта невероятность должна превосходить все, что было до тех пор. Режиссеры стали думать, что же делать и как отражать в кино то, что происходит вокруг. Таким образом, сегодняшнее документальное кино — это фильмы, не показывающие реальность как таковую, а отражающие ее и при этом не врущие.

Самые первые съемки документальных фильмов проходили лишь только в девятнадцатом веке. В то далекое время использовалась для съемок документального кино по большей части история жизни царствующих особ, а также многочисленные важные исторические события. Благодаря постепенному вмешательству литературы в кинематограф, сразу же появилась реальная возможность написания для документального кино качественных текстов, а вмешательство музыки в киноискусство позволило даже сопровождать красивой музыкой документальный фильм. Киноленты современного документального кино рассказывают своим зрителям о тех исторических событиях, каких-то определенных исторических героях, которые вполне реально существовали в тот исторический период времени, о котором повествуется в данном документальном фильме. Все, без исключения, документальные фильмы основаны всегда только на каких-то реальных событиях, поэтому, систематически просматривая документальные

фильмы, вполне можно заниматься серьезным изучением биографии исторических известных личностей, а кроме того знакомиться с разнообразными странами.

Современное документальное кино – интересная структура, которая всегда направит зрителя на размышления, принесет новый внутренний опыт, даже если тема фильма ему не интересна.

Можно выделить две функции документального кино, которые востребованы сейчас. Оно может быть путешествием в неизведанное, когда документалистика становится образовательным фильмом. А может усиливать сопереживание. Возможности документального фильма куда сильнее, чем у игрового кино. Но и появилось много случаев, когда документальное кино использует игровые элементы. Все чаще после просмотра документального кино человек задумывается, соответствует ли реальности, показанное на экране. Примером является фильм «Акт убийства» Джошуа Оппенхаймера, после просмотра, которого остается ощущение непонимания, насколько события в фильме реальны. Когда мы слушаем или смотрим историю, которая случилась с каким-то третьим лицом, она для нас остается отвлеченной историей. Но когда мы видим фильм, который имитирует документальность, то в нем сама собой появляется субъективная точка зрения, и этим субъектом становится именно зритель. Когда зритель смотрит документальное кино — или кино, выдающее себя за документальное, эффект присутствия становится гораздо более ощутимым. Поэтому не только документальный фильм использует игровые элементы, но и игровой фильм все чаще содержит элементы документалистики. Несколько лет назад Зара Абдуллаева предложила термин — «постдок». Постдок подразумевает и игровое, и документальное, любое кино, базирующееся на реальности, интерпретируемое художником в художественное произведение. Роберт Флаэрти – классик документального кино, снял фильм «Нанук с Севера» абсолютно игровым методом. Более того, не просто снял, а

переснял, потому что в первой экспедиции пленка была утрачена, он приехал и все переснимал с актером, с живым персонажем, который играл сам себя. Игровое кино как документальное. Документальное как игровое. Первично восприятие и пространство, которое зритель сначала должен построить, а потом в нем жить.

Несмотря на такую сложность восприятия, есть у документального кино свои собственные зрители, понимают которые глубину и истинную важность всех тех событий, которые показаны в документальном кино.

Актуальность данной темы определяется открывающимися перед начинающими режиссерами новыми вариантами познания окружающего мира, новыми способам поиска концепции своего творчества, новыми возможностями по созданию документальных фильмов.

Цель художественно-творческого проекта: создание документального короткометражного фильма.

Объект художественно-творческого проекта: процесс создания документального короткометражного фильма.

Предмет художественно-творческого проекта: технология создания короткометражного документального фильма.

Задачи:

1. Изучить научную литературу по истории и специфике создания документального короткометражного фильма.
2. Изучить технологии создания документального фильма.
3. Осуществить видеосъемку материала для короткометражного документального фильма.
4. Создать литературный и режиссерский сценарий.
5. Осуществить отбор и монтаж снятого материала.

Ключевые слова: КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКА, ВИДЕОСЪЕМКА, ПРОЕКТ, ФИЛЬМ, КИНОПОРТРЕТ, ЧЕЛОВЕК, КИНЕМАТОГРАФ, КОРОТКОМЕТРАЖКА, ТЕХНОЛОГИЯ, СЦЕНАРИЙ, МОНТАЖ

Методы художественно-творческого проекта:

- теоретические: изучение книг по основам монтажа, учебных пособий по видеосъемке, изучение технологии создания документального фильма.
- эмпирические: написание литературного сценария, написание режиссерского сценария, написание монтажного листа, организация съемочного процесса, монтаж отснятого материала.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав и заключения. Во введении - заявлены цель, задачи работы, методы исследования, а так же актуальность выбранной темы. В первой главе, состоящей из трех параграфов, рассмотрены теоретические основы темы, дается краткая историческая справка о документальном кино, рассматриваются особенности короткометражных фильмов. Так же в первой главе рассматривается один из приемов съемки документального фильма, который будет использован в дальнейшей работе. Вторая глава состоит из практической части. В ней представлена поэтапная технология создания документального короткометражного фильма. Вторая глава так же включает в себя три параграфа. Каждый параграф рассматривает один этап создания фильма – замысел и сценарий, съемка, монтаж. В заключении работы представлен анализ и выводы о проделанной работе.

Для работы использовалось следующее оборудование:

- цифровая видеокамера Panasonic HC-X800;
- SD карта памяти;
- USB-шнур;
- демо-версия программы видеомонтажа Adobe Premiere Pro CC;
- компьютер для видеомонтажа.

Практическая значимость проекта: данная выпускная квалификационная работа может применяться на занятиях по дисциплинам «Документальное кино», «Сценарное мастерство», «Монтаж», а также может послужить базой для написания других работ.

ГЛАВА 1. ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК ВИД КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

1.1. Исторические аспекты развития документального кинематографа

Документальное кино – это вид кинематографа, задачами которого является обучение, пропаганда, хроника и публицистика. Это сложный жанр. Подготовка и работа над ним занимает длительное время. Документальное кино основано на реальных событиях и рассказывает нам о мире, в котором мы живем.

Первый фильм, показанный зрителям 28 декабря 1895 братьями Люмьер на бульваре Капуцинов, был документальным: оператор запечатлел прибытие поезда на станцию Ла Сиота. Андрей Тарковский десятилетия спустя назовет этот фильм гениальным. К ничем не выдающейся станции подошел ничем не выдающийся поезд, из него вышли обычные пассажиры и, не обращая внимания на оператора, пошли по перрону. Сейчас мы уже можем сказать, что гениальной в этом фильме была сама жизнь, ее подлинность и неповторимость. Позже, когда документальное кино стало являться не только инструментом для хроникальной фиксации жизни, но и самостоятельным видом киноискусства, среди его мастеров станет популярной фраза: «Жизнь талантливее, чем я». Документалисту нет нужды писать диалоги, придумывать сюжеты и характеры, ему, как правило, не нужны актеры, гримы и декорации: его материал – сама жизнь. И жизнь дарует мгновения, способные поражать, потрясать, выражать огромные идеи и чувства – надо только суметь дождаться этих мгновений, суметь увидеть их и вовремя запечатлеть.

Можно выделить трех основателей документального кинематографа - Джона Гриссона, Роберта Флаэрти и Дзигу Вертова.

Творчество американского кинематографиста Роберта Флаэрти не принадлежит ни к одной национальной художественной школе. Он посвятил свою жизнь установлению статуса самостоятельности документального кино.

Фильм «Нанук с Севера» Флаэрти снимал три года (1919-22). Фильм поразил публику, выделяясь среди павильонной голливудской продукции выразительной фактурой Севера, органичностью поведения реальных людей, неторопливостью повествования. Связь человека с природой, его зависимость от стихии и радость существования. Гуманистический пафос прославления человеческой жизни, сильной духовной волей. Флаэрти считал, что должен работать с нетронутым материалом, коренными народами, чей уклад жизни и мировоззрение отличается от нашего. «Камера – сверхглаз, позволяющий заметить малейшие оттенки и движения». Провозвестник экологического сознания.

У Флаэрти особый принцип работы с материалом: не скрытое подсматривание, а результат длительного общения с миром, который станет объектом его картин. Органичное проникновение в сущность жизненной философии реальных людей. Герои его картин – не объекты съемки, а сотрудники и единомышленники (отснятый материал показывал героям и, смотря на их реакцию, исправлял ошибки).

Съемочная группа Флаэрти была не многочисленна и растворялась в жизни героев, так что съемка не влияла на поведение людей.

Стилистика картин Флаэрти отличается выразительностью – результат личного переживания увиденного. Пластическое решение картин связано с философией замысла.

Во время экономического и гражданского кризисов в США в 30-е годы, он создает картину - «Земля», кардинально отличающуюся по стилю от других его лент. Нет изысков, вместо них прямое рассуждение через дикторский комментарий. Такой стилистический выбор возникает в связи с поиском прямого разговора о проблемах общества. Военные годы не оставили в творчестве Флаэрти значительного следа. Его последний фильм «Луизианская повесть» (1948) снимался полностью в свободной импровизации, хотя и была четко придуманная история, и его группа жила с

героями около 2 лет. То есть не было сценария, четких указаний, вместо этого они просто следили за изложением сюжета. Такой способ давал свободу и полет творческой мысли, как оператору, так и режиссеру.

Эстетические особенности его фильмов отличаются от сложившихся принципов. Его отличают новые художественные формы, выразительность, язык образов, сюжетные строения фильмов обретают форму притчи, где присутствует неторопливое эпическое повествование, длительное наблюдение и изучение материала (мог год жить со своими героями), экспрессивное прямое внутикадровое действие, присутствие сквозных героев.

Вклад Флаэрти в развитие неигрового кино велик, поскольку он расширил самосознание кинематографистов, а также саму эстетику неигрового кино. То богатство, что привнес Флаэрти в кинематограф дошло и до наших дней.

В числе мастеров, наиболее сильно повлиявших на судьбы документалистики, историки кино именуют англичанина Джона Грирсона (1898–1972). Он пришел в кинематограф из социологии и рассматривал документальное кино не как явление искусства, а как новейший вид журналистики.

Джон Грирсон поступил в университет, где у него развилось чувство, что фильмы становятся все более влиятельными, чем церковь и школа. Эти мысли предрешили ход всей его жизни. Он создал школу английского документального кино. Джон Грирсон, считал, что призвание документалистики - привлечение внимания общественности к социальным проблемам, а также просвещение людей. Вокруг Грирсона сформировалась группа молодых приверженцев нового направления кинематографа, такие как: Бэзил Райт, Гарри Уотт (их совместная «Ночная почта») и др.

Документальный фильм - творческая интерпретация действительности. Документальное кино должно быть во благо общества и привлекать

внимание общественности к социальным проблемам. Пути реализации этой идеи представители школы видели в привлечении внимания зрителей к достоинству простого труда, в показе обычных трудовых процессов. На это были направлены творческие усилия кинематографистов. Потому именно скрытая красота обыденного труда англичан самых неромантических профессий становится основополагающим принципом выбора тематики и драматургии документальных лент самого Грирсона и его последователей.

В его фильмах присутствуют сюжеты обыденной жизни, проблемы бедняков, труд рабочих, подробное разъяснение сути производственных процессов.

Изобразительное решение: операторская работа проста, сосредоточена только на внятной фиксации изображаемого, нет скрытого наблюдения, фильмы отличались выразительным звуко-зрительным контрапунктом. Среди фильмов было немало рекламных, учебных, научно-просветительских, видовых.

Основоположником отечественного документального кинематографа считают Дзигу Вертова. В его фильмах много творчества, хотя на главном месте стоит факт. Короткие фразы, кадры, знаки, поэтическая образная речь, активное авторское вмешательство, образно переосмысленная реальность. Не событийная хроника, а монтажная образная хроника-рассуждение. Важна деталь и столкновения кадров – получение нового смысла.

В фильмах «Шестая часть мира», «Три песни о Ленине» текст звучит – как призыв, удар. Повторы слов в титрах, подчеркивающие их. Изображение условное в том смысле, что не важно, где оно снято. Например, в фильме «Шестая часть мира», он перечисляет советский народ разных частей страны, он показывает разные национальности и быт. Если он показывает рыбаков – это не значит, что они сняты именно в том месте, о котором идет речь. Кадры иллюстрируют пафосные слова. Большая экспрессия в раскрытии своих мыслей с помощью монтажа, ритма и слова.

В фильме «Человек с киноаппаратом» огромное количество новых операторских приемов, приемов запечатления реальности. Снимает из ямы, снимает сверху вниз, снимает с транспорта, необычные композиции, экспрессия во всем. Этот фильм обвиняли в «формализме» - технической реализации без идеи, но это не так.

В фильме «Симфония Донбасса» Дзига Вертов преобразует реальность в художественное авторское пространство, где зритель воспринимает реальные факты и образы только в том смысловом и содержательном ракурсе, который определяет автор. Авторское кино. Зрительные образы соотносятся со звуковыми и выстраиваются в необычный ритм, симфоническое звучание жизни.

Своим творчеством и теоретическими поисками Вертов положил начало новому художественно-документальному жанру в киноискусстве. Он является общепризнанным классиком документального кино, оказавшим большое воздействие на развитие советской и зарубежной документальной кинематографии.

1.2 Особенности документальных короткометражных фильмов

Короткометражный фильм – фильм, длина которого не превышает 40-50 минут. Средняя длина короткометражки колеблется в промежутке от 10 до 30 минут. «Андалузский пёс» Луиса Бунюэля, «Путешествие на Луну», «Шерлок-младший» Бастера Китона, «Взлётная полоса» Криса Маркера - все эти короткометражные фильмы стали классикой кинематографа. Короткие комедии были особенно популярны, и, как правило, они шли короткими сериями. Например, фильмы Чарли Чаплина про бродягу. Короткометражки хороши тем, что за небольшое количество времени нам показывают значимую часть жизни. К примеру в фильме "День зарплаты" через гротескное путешествие героя Чаплина домой показана вся жизнь рабочего. Она смешная, нелепая и грустная одновременно.

Процесс зарождения замысла будущего короткометражного фильма является самым первым, а поэтому и самым важным этапом. Необходимо проанализировать глобальные идеи, интересные темы. Идея фильма должна хорошо сочетаться с выбранным жанром, быть подкреплена интересными деталями и подробностями, быть интересной зрителю. Фильм должен раскрыть что-то новое, важное, волнующее или интригующее, при чем, мысли, изложенные в фильме, должны быть показаны лаконично, достаточно ясно и понятно. Такой фильм принесет удовлетворение, как автору, так и зрителям.

«Разным людям часто приходят одни и те же мысли в одно время по одной простой причине, что все мы - люди, живущие схожей жизнью в одно и то же время человеческой истории. Мы читаем одни и те же газеты, смотрим одни и те же телепередачи и живем с людьми, переживающими схожие проблемы» [29, с. 163].

Первой необходимой стадией на пути реализации замысла является создание сценария — его литературной основы. В сценарии определяется тема, сюжет, проблематика, характер героя. Необходимо кратко сформулировать основные аспекты фильма. Можно руководствоваться такими вопросами: о ком или о чем эта история, чего хочет достичь главный герой, с какими проблемами сталкивается герой, какой опыт получит герой. Действие фильма должно проходить в пять этапов: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Так же необходимо придумать рабочее название фильма. Временное название поможет в продвижении и сможет объяснить задумку фильма. Название можно изменить на любом этапе создания фильма.

Что касается съемочного процесса, то здесь нет строгих правил. Камера может следовать за героем, герой может сам снимать себя, героя можно снимать с нескольких точек. Создателям документальных короткометражных фильмов предоставляется полная свобода действий. И это одна из главных особенностей документальных короткометражных фильмов.

Короткометражные фильмы часто показывают на местных, национальных или международных кинофестивалях. Многие режиссеры начинают свою карьеру с короткометражных фильмов, так как для короткометражного фильма не всегда нужен большой бюджет. Фильмы, как правило, финансируются за счет грантов кино, некоммерческих организаций, спонсоров или личных средств. Короткометражные фильмы чаще используются кинорежиссерами для получения опыта. Так же, короткометражные фильмы могут создаваться для публикации в интернете. Некоторые веб - сайты поощряют создателей короткометражных фильмов.

Профессиональные актеры и команды предпочитают создавать короткие фильмы в качестве альтернативной формы выражения. Короткое

кинопроизводство растет в популярности, так как оборудование для съемок становится дешевле, появилось больше возможностей.

Существует множество успешных короткометражных фильмов. Часто такие фильмы являются экспериментальными. Они не следуют обычной структуре и концепции. В таких фильмах нет времени для развития длинного сюжета, для большого количества персонажей, поэтому в центре фильма – одна идея.

1.3 «Скрытая» камера как один из основных приемов съемки документального фильма

Одна из главных проблем, которую решает режиссер документального кино – это соответствие экранного образа герою реальному. Добиться этого сложно в силу нескольких причин. Во-первых, на изображение человека незримо влияет автор, интуитивно ощущаемый зрителем, например, через композиционное построение кадра или свет. Во-вторых, зачастую человек перед камерой ведет себя неестественно, скованно, он вольно или невольно «играет» определенную роль, а значит, предстает вовсе не таким, каков есть в действительности. Для того чтобы герой забыл о присутствии камеры, автор пробует расположить его к себе, завоевать доверие, создать максимально комфортные условия на съемочной площадке.

Точно также обстоит дело с отражением естественного течения жизни. Ведь само присутствие кинокамеры уже меняет реальность. О том, как показать «жизнь врасплох», задумывался еще известный теоретик кино Дзига Вертов. Он бесстрашно оказывался с камерой в самой гуще событий, в толпе людей и уличных потоках. Но также Вертов призывал к съемке со скрытого наблюдательного пункта, что позволило бы не вмешиваться в действительность, а только следить за ней. «Не съемка "врасплох" ради съемки "врасплох", а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата в момент неигры. Прочесть их, обнаженные "киноглазом", мысли. Все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, чтобы сделать невидимое видимым, неясное – ясным, скрытое – явным, замаскированное – открытым... » [26, с. 185].

В этой связи нельзя не вспомнить профессионального искусствоведа и критика Владимира Саппака, который в книге «Телевидение и мы» рассматривал тему «человека, каков он есть». Сергей Муратов назвал его

«последовательным выразителем вертовской эстетики», который считал, что «жизнь врасплох» может обрести на телевидении «истинный смысл». «Все-таки самое интересное на телеэкране – это живая, непотревоженная жизнь, жизнь, увиденная со стороны, – считал Саппак. – Я не знаю ничего более интересного, как если бы глазу телевизионных камер удалось подсмотреть за пенсионерами на бульваре, или за играющими детьми, или в течение получаса – допустим невозможное – за меняющимися пассажирами одного такси. Мы даже не представляем себе, какие свои тайны раскрыла бы нам жизнь, застигнутая врасплох. Застигнутая в этом своем “публичном одиночестве”» [35, с. 19].

«Киноочеркисты, которым необходимо не только наблюдать, но и снимать человека, стремятся если не быть незаметными, то хотя бы сделать по возможности незаметной свою камеру. Они снимают издали длиннофокусным объективом или двумя камерами, из которых одна отвлекает внимание, другая снимает, иногда съемки ведутся из укрытия» [28 с. 36]. Съемка «скрытой» камерой позволяет показать естественное поведение и реакцию человека, раскрыть его личность, а значит, и истинную сущность. Моменты, в которых проявляется характер человека, являются наиболее важными для зрителя, достоверными и ценными. «Внутренний мир приоткрывается для наблюдения в те минуты, когда человек углублен в себя, поглощен своими мыслями или работой. Существенным условием является сознание своей защищенности от стороннего наблюдения. Поэтому главная задача скрытой камеры – быть действительно скрытой, невидимой для героев» [32, с. 271].

Однако среди режиссеров неигрового кино и теоретиков не прекращаются споры об этичности использования такого метода съемки. Каждый автор сам определяет грань дозволенного, которую нельзя перейти. Что можно снимать и показывать широкой аудитории, а что является личной тайной человека и не подлежит разглашению? Не противоречит ли появление

героя в кадре профессиональным стандартам, если мы имеем в виду людей, которые, например, стали жертвой насилия или неизлечимо больны? Как в таких случаях показать истории героев, ведь они затрагивают важные социальные проблемы, с которыми сталкивается общество и ищет пути решения. Какие возможные последствия съемки могут быть у героев? Это далеко не полный перечень всего комплекса вопросов, ответить на которые автор должен прежде, чем начать снимать спрятанной камерой.

Оператор В.Н. Головня сказал: «У нас за последнее время стало очень модным (я это слово употребляю сознательно, хотя отношусь к этому приему с уважением, его просто сделали модным) применять съемку скрытой камерой. Пользоваться скрытой камерой как одним из методов съемки нужно и следует, но у нас, к сожалению, часто считают панацеей от всех бед тот или иной метод съемки, а это - наивное утверждение, потому что у документалиста прежде всего - строгий отбор материала. Иногда съемка скрытой камерой мстит авторам, и из материала, каждый кадр которого интересен, нельзя выстроить эпизод или целую короткую ленту» [32, с. 271].

Съемка «скрытой» камерой не должна быть самоцелью. Прежде всего, это метод, руководствуясь которым можно реализовать ту или иную идею. Выбор такого способа съемки неизбежно влечет ряд этических проблем, о которых мы говорили выше, и накладывает на автора определенные обязательства по отношению к герою и прежде всего здесь, на наш взгляд, будет принцип «не навреди». В одном из интервью режиссер Сергей Дворцевой признается: «Документальное кино вообще странный жанр. Во многом аморальный. Чем глубже тыходишь в чужую жизнь, чем сложнее фильм ты хочешь снять, тем в большее противоречие тыходишь с героем и с его реальностью. Таков закон: чем сложнее герою, тем лучше для тебя. Чем хуже для него, тем лучше для фильма. Это и есть главное противоречие документального кино. Ты должен ответить как можно раньше на вопрос: как далеко ты можешь зайти, сможешь ли ты потом совладать с собой, как

дальше будешь жить, и как будут жить люди, которых ты собираешься снимать».

Сценарист и режиссер Майя Меркель в книге «Вечное движение» описывает случай из собственной практики, связанный со спрятанной камерой. На съемках фильма «Сегодня вечером премьера» (реж. М. Меркель, С. Аранович, 1965 г.) о постановке режиссером БДТ им. М. Горького Георгием Товстоноговым спектакля «Три сестры» предстояло снять сцену примерки костюмов. «Решили просверлить отверстие и спрятать камеру. Однако оно показалось пресловутой замочной скважиной, и оператор счел для себя невозможным воспользоваться ею. Не в том дело, что его смутил сам факт "подглядывания". Причиной отказа был характер места действия – гардеробная. В этом разночтении цели съемки и отражается суть спора о "можно" и "нельзя". Этому оператору это снимать нельзя. Эпизод снимать нужно. Отверстие в стене – еще один способ съемки. И только. К моральным категориям он никакого отношения не имеет. К ним, скорее, относятся те или иные мысли снимающих» [26, с. 71]. По мнению Меркель, если эпизод, который планируется снимать «скрытой» камерой, имеет важное смысловое значение для всей композиции фильма – а в данном случае это именно так, ведь для актрисы процесс одевания сценического костюма – это часть вхождения в роль, перевоплощение – то снимать не только можно, но и нужно.

Открывшиеся возможности съемки спрятанной камерой были оценены по достоинству многими документалистами. Некоторые из них своими фильмами доказали, что только благодаря скрытой камере удалось не только воплотить авторскую задумку в жизнь, но и снять действительно уникальные кадры.

Режиссер Виктор Лисакович признавался, что ему как документалисту, было интересно наблюдать при записи спрятанной камерой, как ведут себя люди в определенной ситуации, которые не знают, что их снимают. Но, по

его признанию, скрытая камера тогда только выведывала секреты. «Мне же хотелось чего-то большего. И в "Катюше" я применил этот метод принципиально по-иному: скрытая камера должна была "раскрепостить" человека. Поэтому я назвал ее "тактической камерой"»[26, с. 48].

Эта оговорка имеет для нашего исследования важное значение. Мы подтвердили высказанный нами ранее тезис о том, что «скрытая» от чужих глаз кинокамера вторгается в частную жизнь героя и требует особой осторожности и соблюдения этики.

В фильме «Катюша» (1964 г.) о фронтовой медсестре Екатерине Деминой Лисакович хотел запечатлеть ее непосредственную реакцию на кадры боев за Крым, участницей которых она была. Автор рассчитывал на то, что хроникальные кадры пробудят воспоминания Деминой о ее боевом прошлом и помогут ей рассказать о нем. Тогда зрителю и режиссеру не пришлось бы ничего домысливать.

Вспоминая об этих съемках, сама Демина в интервью журналу «Советское кино» говорила так: «Писателю Сергею Сергеевичу Смирнову сообщили обо мне моряки из Севастополя. Нашел он меня, стал расспрашивать. Я как раз собиралась поехать по местам минувших боев, встретиться с боевыми товарищами. "Возьмите и нас с собой", – сказал С.С. Смирнов. "Нас" – это оператора А. Левитана и режиссера В. Лисаковича. Честно говоря, мне не совсем улыбалась роль "актрисы", но Лисакович заверил меня, что мешать мне не будет, а "просто" поедет вместе со мной. И действительно, ни разу за все время нашего пути я не почувствовала себя "в роли"... забыла о том, что меня снимают...» [6, с. 48].

Так, Екатерину Демину привели в смотровой зал, чтобы показать кинохронику на экране. Оператор фильма А. Левитан вспоминает: «Решено было... следить объективом неотступно за ее лицом, глазами, записать на пленку все, что она будет говорить. Но как это сделать? Построить специальную кабину, чтобы спрятать аппарат, замаскировать микрофон

представлялось делом относительно несложным. Но как не обнаружить себя светом, как обойтись без прожекторов, пусть даже самых миниатюрных? Тогда попробовали применить приспособление, используемое для киносъемок в темноте рентгеновского кабинета, И оказалось, что это устройство давало поразительную возможность снимать без всякой дополнительной подсветки при отраженном свете экрана» [32, с. 277].

В тот момент, когда Катюша увидела на экране своих однополчан и даже себя, она словно пережила прошлое заново, что и обусловило подлинную реакцию женщины. Ее естественные эмоции, радость и слезы стали лучшим откровенным обращением и с создателями фильма, и с авторами. «Вспыхнул экран, и в ответ ему засветились глаза Катюши, наполняясь то человеческим теплом и участием, то болью и гневом, то сочувствием своим боевым друзьям. Она говорила и говорила, и я, не отрываясь от аппарата, снимал, стараясь ничего не упустить, досадуя даже на короткие задержки из-за перезарядки кассет. Наши надежды оправдывались – тщательная подготовка приносила плоды, и скрытая камера пожинала урожай» [32, с. 278].

Затем съемки происходят в местах боев и здесь уже камеру спрятать от Деминой не удастся. Как оказалось, впечатления Катюши оказались намного сильнее боязни съемки. И в эпизоде у обелиска, и у колодца, откуда под надзором немцев она ходила за водой раненым, Демина забыла о существовании камеры, ведь нахлынувшие эмоции и слезы переполняли ее. В итоге замысел автора был осуществлен не только за счет метода скрытой камеры, но и верно найденного подхода к герою. «Маленькая по метражу и скромная по форме лента надолго определила содержание и стилистику документального киноискусства, зарядила его своей искренностью и человечностью, развернула и устремила глаза кинокамер к глубинам человеческих душ. О документальном кинематографе стали говорить как об искусстве человековедения» [11, с. 109].

Другой известный режиссер Павел Коган в небольшом фильме «Взгляните на лицо» (1966 г.) показывает, как посетители Эрмитажа воспринимают прекрасное творение кисти Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Скрытая камера рядом с картиной выделяет из толпы лица женщин, мужчин, детей. Одни лишь мельком бросают взгляд на полотно и устремляются дальше, другие рассматривают его задумчиво и долго. Эмоции большинства людей маловыразительны. Посетители музея воспринимают картину не как шедевр, в скорее как одно из произведений искусства, о котором нужно знать образованному человеку. И все это под малосодержательный комментарий экскурсоводов, произносящих хорошо заученный текст. Режиссер Мостовой «оказался тонким психологом, способным по чуть заметным движениям губ, бровей, выражению глаз, повороту головы улавливать малейшие оттенки настроения, угадывать черты характера» [15, с. 78].

Через весь фильм прослеживается мысль автора о том, что человек, который смотрит эту картину и хочет понять ее, должен быть талантлив, как художник, ее написавший. Для восприятия произведения искусства также нужен труд.

Бесспорно, что снять этот фильм другим методом, например, «привычной» камерой или репортажной невозможно, потому что сам процесс знакомства с картиной глубоко личный, предполагающий сотворчество со стороны зрителя. Как справедливо писал теоретик А.Г. Никифоров, «съемка невидимым аппаратом может доставить очерку исключительный по жизненной правдивости материал, который трудно, а порой и просто невозможно снять как-либо иначе» [28, с. 26].

Дробашенко, говоря об этом фильме, высказал мнение, что «скрытая камера в руках документалиста оказалась еще и средством социологического исследования, отразившего процесс восприятия произведения искусства разными возрастными и социальными группами населения» [15, с. 76].

После долгих поисков внимание оператора привлекает маленькая девочка, которая одиноко стоит возле картины, прижав руки к груди. Ее черты лица чем-то напоминают саму мадонну на картине. Таким образом, Мостовой выводит свой фильм на новый, философский уровень осмысления.

Кинорежиссер Герц Франк снимает в 1978 году короткий фильм «Старше на 10 минут», ставший классикой неигрового кинематографа. Франк нашел удивительно точный и в тоже время гениальный прием – снять скрытой камерой лицо мальчика, смотрящего детский спектакль. Камера не сразу выделяет из множества детей в зале лицо одного ребенка и то приближается, то отдаляется от него. Эта картина, снятая без пауз, состоит из одного кадра. С точки зрения технологии создания, можно было бы назвать такой способ решения задумки автора устаревшим, восходящим к периоду в истории кинематографа, когда монтаж еще не был изобретен. Однако это не так. Автор показывает смену эмоциональных переживаний ребенка, его реакцию на происходящее, которая с монтажными склейками была бы неполной, а обнаруженная зрителями камера отвлекла бы внимание от действия на сцене. Ведь автору было важно показать этот процесс сопереживания ребенка героям спектакля.

Вот что сказал сам Франк об этом фильме: « “Старше на десять минут” мы снимали с Юрисом Подниексом скрытой камерой. По-иному это вообще нельзя было снять. Открытая камера просто уничтожила бы весь замысел. А замысел изначально был философским, вселенским. В фильме “Флэшбэк” я об этом говорю: мы снимали не театр, не сказку о добре и зле, мы погружались в тайны души человеческой» [2, с. 468].

Размышляя об использовании скрытой камеры, Франк заметил: «Главное в этическом кодексе документалиста: не использовать камеру во вред человеку, не оскорблять его достоинство. И еще нельзя подсматривать - надо смотреть. Смотреть и видеть! Глазами и сердцем» [2, с. 468].

Вот что писал о спрятанной камере исследователь А.Г. Никифоров: «Значение подобной съемки для документального кино просто колоссально. Ведь только невидимой камерой можно снять (вне события) действительно живого "документального" человека. Только так можно по-настоящему показать, как живет, работает, думает, волнуется, радуется или скорбит герой очерка. Как ни старается документалист снять человека "понатуральнее", как ни работает он с ним на съемке, как ни режиссирует, он снимает более или менее живого, но все же позирующего человека» [28, с. 35].

ГЛАВА 2. ПОЭТАПНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФИЛЬМА

2.1 Режиссерский замысел и идея создания документального короткометражного фильма

Идея создания короткометражного документального фильма «Прекрасная Алёна» появилась во время работы автора. Во время поиска темы для съемок небольшого документального материала была произведена пробная съемка.. Отснятый материал получился насыщенным, интересным. Было принято решение – снимать дальше. Съемки производились в 2012 году.

Ежедневно, в определенный момент времени, автор включала кнопку записи. Люди не знали, что их снимают, это помогло показать их истинные характеры, их размышления.

Первоначальный замысел фильма – покупки. В кадр попало множество персонажей – случайные прохожие, мужчины и женщины, взрослые и молодые. После отбора материала мы остановились на мужских образах, так как они были интересней.

Фильм должен был рассказывать о течении жизни. За 4 года произошли изменения в обществе и в жизни автора. Сейчас, в 2016 году, этот материал интерпретируется в другой смысл.

В фильме была нарушена последовательность создания, так как сценарий и закадровый текст создавались параллельно и стали взаимосвязаны друг с другом тогда, когда видеоматериал уже был отснят. При написании сценария учитывалось наличие соответствующего видеоматериала.

Классический сюжет содержит пять компонентов: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку. Этой последовательности необходимо придерживаться при написании сценария. После

структурирования всего видеоматериала мы пришли к пониманию – чем должен закончиться фильм. Необходимо было выбрать новое название фильма. Мы выбрали второй вариант, так как он отображает идею, придает загадочности фильму. Далее необходимо было написать краткую характеристику каждому герою. Использовалась схема: цель героя, положительная характеристика героя, недостатки героя, тайна героя. После подготовительного этапа необходимо приступать к написанию сценария. Сценарий переписывался и дорабатывался несколько раз.

Длительность фильма 9 минут.

2.2 Особенности организации съемочного процесса

Съемка фильма производилась на видеокамеру Panasonic HC-X800 (рис 2.3.1)



Рис 2.3.1

Объектив Leica Dicomar

возможность крепления 3D-насадки VW-CLT2 (опционально)

сенсорный ЖК-монитор 3"

оптический стабилизатор Плюс (OIS Duo)

запись с закрытыми ЖК-экраном и видоискателем

длительная (интервальная) запись

фокусное расстояние 2,84—34,1 мм

диапазон диафрагм F1,5 (Wide) / F2,8 (Tele)

эквивалент (35 мм) 29,8—368,8 мм [16:9]

диаметр фильтра 49 мм

Датчик изображения три MOS-датчика 1/4,1" 9,15 Мп (3,05 Мп ×3),

эффективных пикселей 6,57—6,21 Мп (2,19—2,07 Мп ×3) [16:9]

Габариты, масса (Ш×В×Г) 67×72×150 мм, 425 г

Время работы от батареи, входящей в комплект - до 109 мин. непрерывной видеозаписи в режиме HE 1920×1080 50i с работающим ЖК-экраном; до 123 мин. непрерывной видеозаписи в режиме HE 1920×1080 50i с выключенным экраном и видеоискателем

Носитель карта памяти SDXC/SDHC/SD

Форматы видео

AVC H.264 (.MTS) 1920×1080 + звук AC-3 48,0 кГц 256 Кбит/сек 2 канала + текст PGS

- 1920×1080 50p — High@L4.2 до 28 Мбит/с
- HA 1920×1080 50i — High@L4.0 до 24 Мбит/с
- HG 1920×1080 50i — High@L4.0 до 18 Мбит/с
- HX 1920×1080 50i — High@L4.0 до 18 Мбит/с
- HE 1920×1080 50i — High@L4.0 до 18 Мбит/с

iFrame AVC H.264 (.MP4) Baseline@L4.1 960×540 25p + звук AAC 128 Кбит/сек

Оптический трансфокатор 12x, i-Zoom 23x

Количество отснятого материала составило примерно 1000 минут.

Это 50 эпизодов по 20 минут. Каждый эпизод отсматривался. В последующем материал был разделен на папки, а каждому эпизоду присвоено краткое название.

В фильме применялось два способа съемки. Первый - кадры статичные (съемка с одного места). Второй - с рук (короткое видео в конце фильма). Съемка производилась при естественном дневном освещении, осветительных приборов не использовалось.

Так как замысел автора не был записан в сценарий, съемка производилась без определенного плана и последовательности. В документальных фильмах такое допускается, когда автор, режиссер и оператор является одним человеком. План съемки продумывался в процессе самой съемки.

Каждый раз камера устанавливалась в одном и том же месте.

Съемки длились 3 месяца – июнь, июль, август. Но были и более поздние съемки – зимой, но они не вошли в фильм. В фильме есть два примера, когда камера устанавливается непосредственно при собеседнике. Оба человека, видят камеру, автор говорит, что идет съемка, но они не обращают внимания на видеокамеру. Съемка «скрытой» камерой позволяет показать нам естественное поведение и реакцию покупателя, раскрыть его личность, а значит, и истинную сущность. Моменты, в которых проявляется характер человека, являются наиболее важными для зрителя, достоверными и ценными. В данном фильме приметить другой способ съемки было просто невозможным.

Запечатленные на видео реальные жизненные ситуации, наводят нас на размышления и зачастую подсказывают тему будущего фильма, сценарный ход. Из наблюдения за жизнью в течение определенного времени рождается кинематографический образ, а вслед за ним и сам фильм, представляющий собой череду таких наблюдений.

«Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору: ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемым образа». Здесь Тарковский отметил важную особенность: не каждое наблюдение способно создать художественный образ или послужить ключом к раскрытию темы. При событийной съемке перед документалистом уже определен объект с существующими, «заданными» характеристиками, поэтому задача автора показать его таким, каков он есть, выделив детали, подчеркнув главное. Используя же метод наблюдения, режиссер должен, во-первых, определить предмет наблюдения из множества возможных, который будет интересен не только ему, но и большинству зрителей. Во-вторых, выбрать средства выразительности для его отображения [38, с. 18].

«... Кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра» [39, с. 23]. Так, любое явление, предмет или человек рассматриваются в кино во времени, которое, что важно, дает понять, какие качественные изменения произошли с начала наблюдения, чего достиг герой или какой ход развития получила та или иная ситуация. Получается, что само наблюдение – это и есть запечатленное время. Не случайно документалисты не только снимают героев длительный период времени, но и возвращаются к ним, потому что человек всегда интересен в развитии, в сравнении пусть даже с самим собой.

Наблюдение кинематографиста приобретает документальную и художественную ценности тогда, когда оно, во-первых, уникально и способно словно раскрыть глаза зрителю или предложить по-новому взглянуть на привычные объекты. Во-вторых, наблюдение возводится до уровня темы для философского осмысления, ведь недаром, чем глубже литературное или аудиовизуальное произведение, тем больше смыслов и подтекста обнаруживается в нем. Документалисту, который применяет в своей творческой практике метод наблюдения, важно не просто видеть реальную действительность и строго фиксировать ее, а рассматривать, то есть анализировать, отбирать факты, искать связи между явлениями или объектами, обнажать незамеченное.

2.3 Монтаж документального короткометражного фильма

Монтаж фильма производился в демо-версии программы Adobe Premiere Pro CC (рис. 2.4.1).



Рис. 2.4.1

Adobe Premiere Pro CC – профессиональная программа видеомонтажа от компании Adobe Systems. Программа поддерживает высококачественное редактирование видео разрешения 4К x 4К и выше, с 32-битовым цветом, как в RGB, так и YUV цветовом пространстве. Редактирование аудиосемплов, поддержка VST аудиоплагинов (plug-in) и звуковых дорожек. Архитектура Premiere Pro плагинов позволяет импортировать и экспортировать материалы контейнеров QuickTime или DirectShow, а также даёт поддержку огромного количества видео- и аудиоформатов от MacOS и Windows.

Для данной программы необходимы следующие системные требования:

- Процессор Intel® Core™2 Duo или AMD Phenom® II; требуется поддержка 64-разрядных вычислений
- Windows 7 с пакетом обновления SP1, Windows 8 или Windows 8.1
- 4 ГБ ОЗУ (рекомендуется 8 ГБ)
- 4 ГБ доступного пространства на жестком диске для установки; во время установки требуется дополнительное свободное место (не устанавливается на съемные флэш-накопители)
- Для файлов предпросмотра и других рабочих файлов требуется дополнительное пространство на жестком диске; рекомендуемый объем — 10 ГБ

- Дисплей с разрешением 1280x800
- Жесткий диск (не менее 7200 об/мин) (рекомендуется несколько высокопроизводительных жестких дисков, предпочтительно объединенных в массив RAID 0)
- Звуковая карта с поддержкой протокола ASIO или Microsoft Windows Driver Model
- Программное обеспечение QuickTime 7.6.6 для поддержки функций QuickTime
- Дополнительно: сертифицированная Adobe видеокарта из списка ниже (не менее 1 ГБ видеопамяти) для поддержки функций аппаратного ускорения.

Запускаем программу Adobe Premiere Pro CC. При запуске программы открывается окно приветствия. Чтобы создать новый проект, нажимаем кнопку «Новый проект». Откроется окно создания нового проекта. В строке «Имя» набираем название проекта (рис 2.4.2).

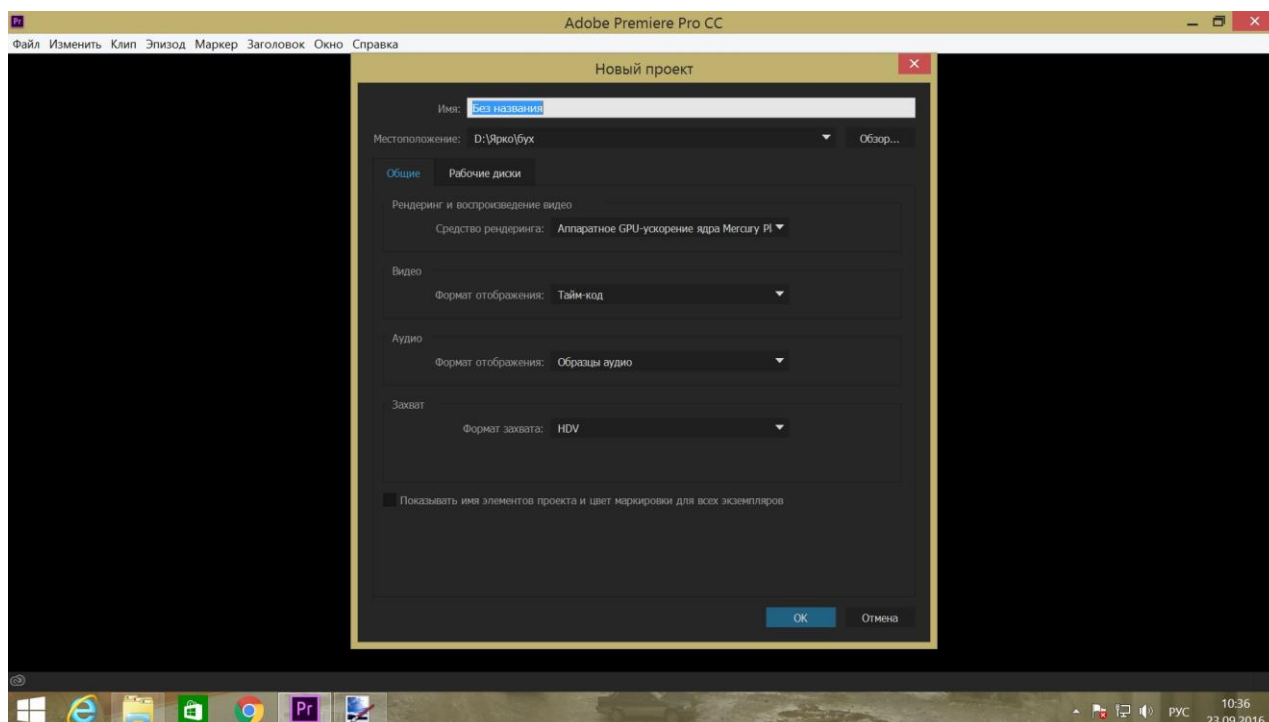


Рис. 2.4.2

После всех предварительных установок появляется интерфейс программы, в которой непосредственно и происходит монтаж видеоматериала (рис.2.4.3).

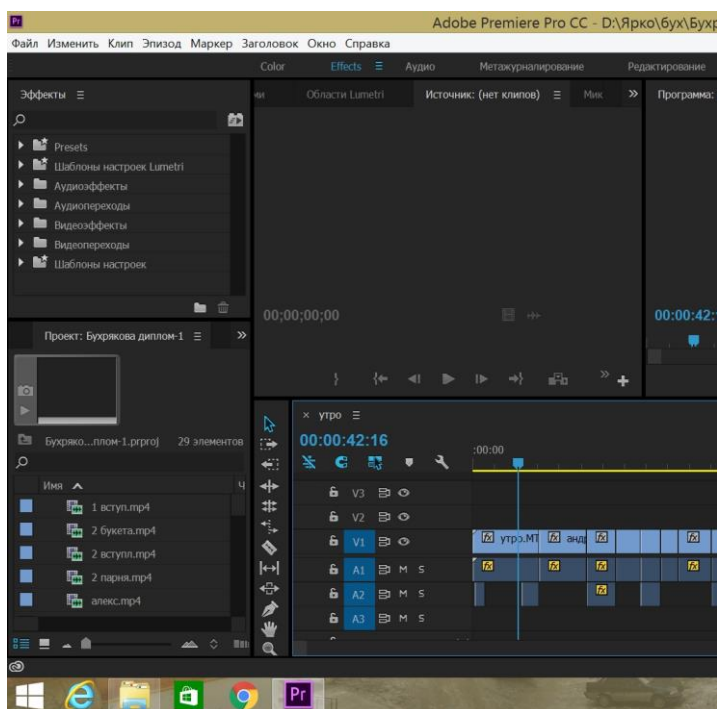


Рис.2.4.3

Во вкладке «Файл» выбираем действие «Импорт» - импортируем в программу видеофайлы и закадровый текст (рис.2.4.4).

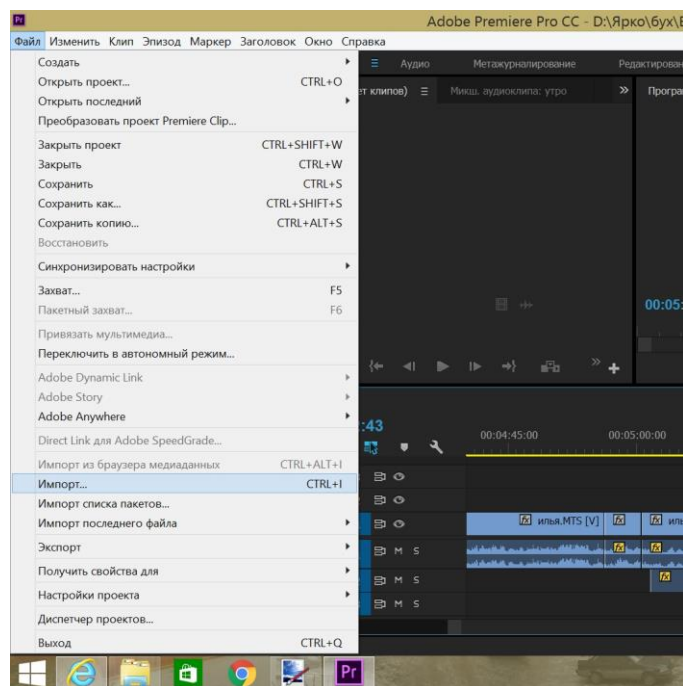


Рис.2.4.4

В окне «Проект» отображаются все импортированные файлы (рис.2.4.5).

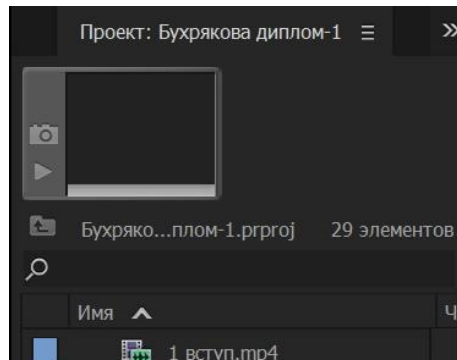


Рис.2.4.5

Выбираем нужные нам файлы из окна «Проект» и переносим их в окно «Таймлайн» (рис.2.4.6).

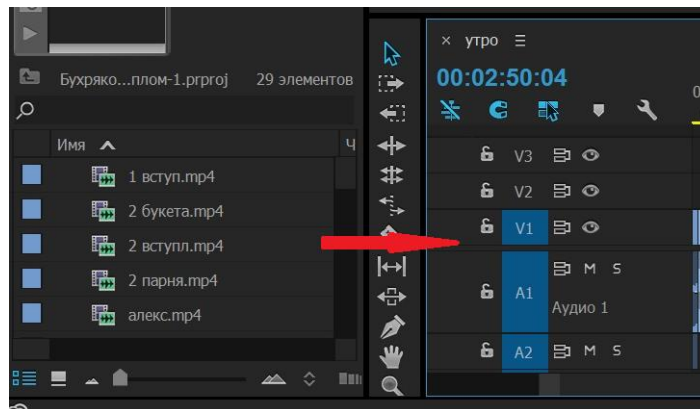


Рис.2.4.6

Просматриваем необходимый фрагмент в окне «Программа» (рис.2.4.7). На видео можно поставить метки в необходимых местах. Так же возможно взять из фрагмента только видеоряд или только звуковую дорожку.

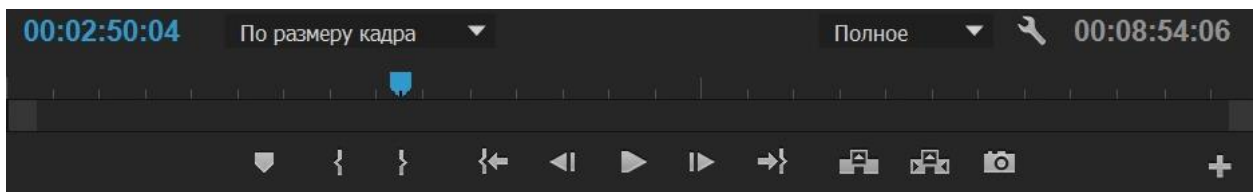


Рис.2.4.7

Выбранные фрагменты составляем в нужной нам последовательности в видеоряд (рис.2.4.8). Для обрезки видео используем инструмент «Лезвие».

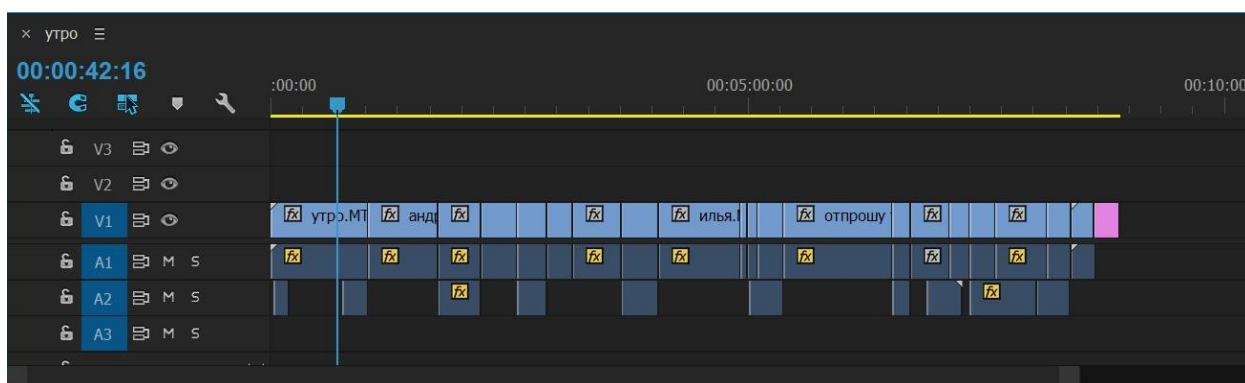


Рис.2.4.8

Далее работаем со звуком. Звуковая дорожка №2 – это закадровый текст. Для хорошего звучания закадрового текста нужно понизить децибелы на основной звуковой дорожке №1, а на дорожке №2 - повысить (рис.2.4.9).

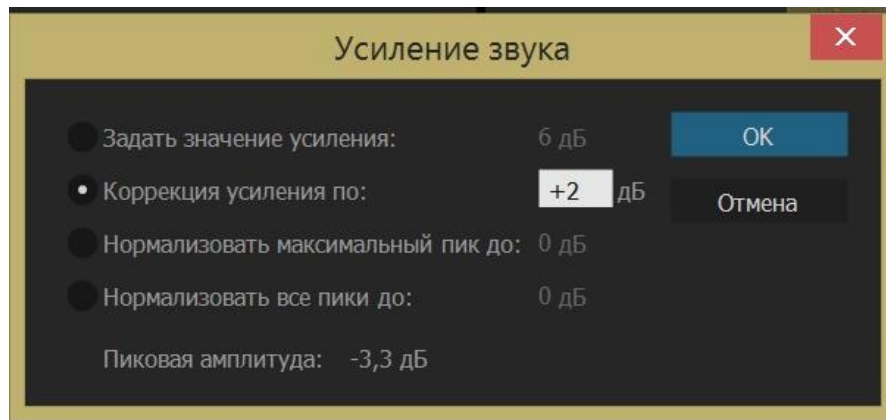


Рис.2.4.9

Для создания Титров заходим во вкладке «Файл» выбираем раздел «Новый» - «Титр». В появившемся окне необходимо ввести нужный текст. Далее созданный титр необходимо перенести на таймлайн (рис.2.4.10). Таким же образом мы создадим и титр с названием фильма и титры в конце.



Рис.2.4.10

На заключительном этапе работы над фильмом, важно правильно экспортировать фильм, не потеряв качества изображения. Во вкладке «Файл» открываем функцию «Экспорт», далее выбираем «Медиа», так как создаем аудиовизуальный файл. Из предложенных форматов выбираем формат H.264, проверяем параметры видео: 1920X1080, 25 кадр/с, высокое качество аудио. Выбираем место сохранения выходного файла, прописываем название выходного файла. Нажимаем кнопку «Экспорт» (рис.2.4.11)

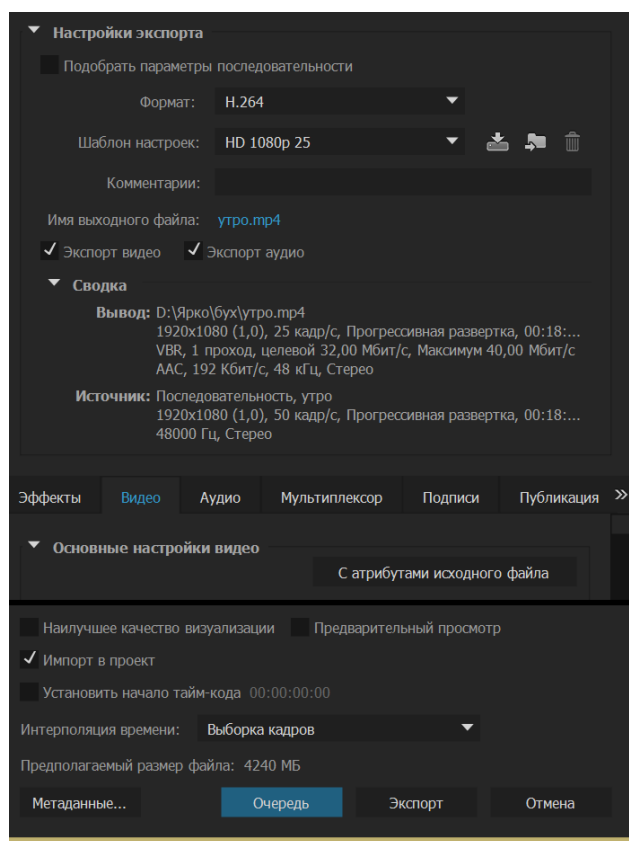


Рис.2.4.11

После вывода фильма, его следует просмотреть с помощью привычных программ просмотра, например «Windows Media Player» или «Media Player Classic». В случае обнаружения дефектов или нечистых склеек, вернуться в программу монтажа, исправить дефекты.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основные особенности современного документального кино заключаются в реалистичности создаваемой кинорежиссерами картины. Для того чтобы начинать проводить киносъемку, выбирается в документальном кино вполне реальное событие, абсолютно реальный сюжет, и уже далее ведется довольно длительная работа по непосредственному сбору достоверных фактов по уже выбранному сюжету. Современный документальный кинематограф называют отдельным видом искусства. Сформировался документальный фильм в результате качественного синтеза театра, литературы, музыки, а также изобразительного искусства.

За время работы над выпускной квалификационной работой были изучены технологии создания документального фильма. Идея съемки появилась во время работы. Первоначальный замысел фильма – покупки. После окончания съемок можно было сказать, что материал получился интересным, но он не соответствовал первоначальному замыслу. Именно тогда возникла идея создания документального фильма. Изначально была нарушена последовательность создания фильма, так как сценарий и закадровый текст создавались параллельно и стали взаимосвязаны друг с другом, когда видеоматериал уже был отснят.

Съемки фильма длились 3 месяца. В кадр попадал материал, который происходил в реальном времени. Мы включали камеру и наблюдали, что происходит перед нами. «Скрытая» камера – это основной прием съемки документального фильма. Съемка «скрытой» камерой позволяет показать нам естественное поведение и реакцию человека, раскрыть его личность, а значит, и истинную сущность. Моменты, в которых проявляется характер человека, являются наиболее важными для зрителя, достоверными и ценными. Сейчас можно сказать, что человек так вовлечен в виртуальную жизнь, эру легкой фотографии, селфи, что легко идет на контакт, рассказывает о своей жизни постороннему человеку.

Сценарий фильма был написан после съемок материала. В документальных фильмах это допускается. Так как отснятый материал не совпадал с первоначальным замыслом, необходимо было написать сценарий, учитывая новые обстоятельства. Были написаны литературный сценарий, режиссерский сценарий и монтажный лист. Для этого необходимо было подробно просмотреть весь отснятый материал, проанализировать, отобрать интересных героев, найти связь между событиями в фильме. Большой минус в отсутствии сценария – необходимость новых съемок, которые нужны фильму для развития сюжета.

Монтаж фильма длился несколько месяцев и составлял несколько этапов. На первом этапе мы отобрали интересный материал, сгруппировали его по параметрам. Далее было несколько попыток сборки чернового варианта фильма. Эти варианты получались длинными и не сбалансированными. Необходимо было несколько раз посмотреть фильм, прежде чем приступить к работе с деталями. Понять характер и драматургию получившегося материала, объединить материал в единое целое. Следующий этап – это запись дикторского текста. Необходим был текст, с помощью которого зритель с первых кадров понимал, где он находится и смог осмысленно начать просмотр фильма. Начало не должно быть сложным, но кратко его можно дать только с помощью дикторского текста. Один из этапов – это наложение закадрового текста и музыки. В завершении работы необходимо было составить общую схему фильма и попытаться со стороны посмотреть на то, в чем же состоит его идея, а затем показать рабочую версию фильма человеку с объективной оценкой.

В наше время на телевидении популярен такой жанр как ток-шоу. Люди знают, что их снимают, но как будто не обращают на это внимание. Человек помещен в некую среду, где должен жить и показывать эмоции, все это снимается скрытыми (псевдоскрытыми) камерами, то есть такая трансформация подхода, новое направление. Другой вариант скрытой

камеры, это привычная камера. Герой привыкает к съемке и перестает реагировать на камеру.

В разные пласты времени были разные подходы к съемке человека, это диктовалось особенностями этого времени, эстетической концепцией документа, задачами и особенностью человека. В 2016 году в эфир вышел документальный проект «Это Я». В нем показано развитие метода селфи-документального кино. Возможно, этот проект, новая ступень в развитии документального кино.

Изучение метода документальной съемки - «скрытая» камера, привело нас к выводу, что в его основе лежит наблюдение за течением жизни и отбор нужного материала, отвечающего задачам автора.

Метод наблюдения за человеком был и остается основным инструментом познания действительности, несмотря на стремление «новых» методов вытеснить традиционные. Долгое существование метода наблюдения связано с тем, что только он способен отразить присущую неигровому фильму спонтанность, изменчивость. Любой предмет интереса режиссера раскрывает свою сущность, выявляет причинно-следственные связи при наблюдении во времени и в столкновении с препятствиями.

Документальное кино – это наблюдение. Режиссер обязательно должен быть равнодушен к герою и теме съемки. Он должен искать в героях фильма то, что необходимо для раскрытия идеи фильма. Он должен быть не только исполнителем, но и прямым участником, творцом произведения.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что документальное кино – это сложный жанр. Работа над фильмом занимает продолжительное время. И будет ли конечный результат соответствовать первоначальному замыслу неизвестно. Фильм не соответствует первоначальному замыслу, но в процессе времени и взгляда на материал с другой стороны, фильм приобрел еще более глубокие размышления автора. Фильм рассчитан на определенную аудиторию – людей, которым интересна настоящая жизнь,

настоящие эмоции, которые хотят увидеть на экране непостыдную реальность.

Таким образом, цель - создание документального короткометражного фильма, достигнута. Задачи решены в полном объеме. Данная выпускная квалификационная работа может применяться на занятиях по дисциплинам «Документальное кино», «Сценарное мастерство», «Монтаж», а также может послужить базой для написания других работ.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдуллаева З.К. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 480 с., ил.
2. Аркус Л. Новейшая история отечественного кино. С-Пб.: Сеанс, 2001. 1660 с.
3. Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М.: Искусство, 1972. 384 с.
4. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
5. Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения / Игорь Беляев. М.: ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2005. 352 с.
6. Бондарева Е.Л., Шилова Л.Ф. Очерк на экране. Минск, Изд. БГУ им. В.И. Ленина, 1969. 116 с.
7. Гамалей В.А. Мой первый видеофильм от А до Я. СПб.: Питер, 2006. 268 с.
8. Гаркушенко М.М. Автор-документалист в кино и на телевидении / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Информ.-метод. отд. Кафедра драматургии кино. М.: 1971. 32 с.
9. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М.: "Искусство", 1974. 264 с.
10. Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: «Искусство», 1965. 240 с.
11. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005. 240 с.
12. Добин Е. С. Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961. 228 с.
13. Документальное кино сегодня: [Сборник статей]. М.: Искусство, 1963. 270 с.
14. Долинин Д. А. Киноизображение для «чайников»: Учеб. пособие для студентов, обучающихся специальности кинорежиссера и кинооператора,

- а также для абитуриентов / Д. А. Долинин. 10-е изд., доп. СПб.: Издание автора, 2011. 118 с.
15. Дробашенко С.В. История советского документального кино. Учебно-методическое пособие. Изд-во Моск. ун-та, 1980. 89 с.
 16. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа: [Эстетика документализма]. М.: Искусство, 1986. 320 с.
 17. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М.: 1972. 184 с.
 18. Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. М.: ВГИК, 2001. 268 с.
 19. Ильин Р.Н. Изобразительные ресурсы экрана. М.: Искусство, 1973. 255 с.
 20. Красинский А.В. Кино: игровое плюс документальное. Мн.: Наука и техника, 1987. 136 с.
 21. Кудряшов Н.Н. Специальные киносъемки. М.: Искусство, 1978. 286 с.
 22. Магидов В.М. Зримая память истории. М.: Сов. Россия, 1984. 144 с.
 23. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2001. 188 с.
 24. Мартыненко Ю.Я. Введение в теорию документального кино: [Учеб. пособие] / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра киноведения. М.: 1973. 70 с.
 25. Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. М.: Искусство, 1992. 238 с.
 26. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. М.: ВК, 2009. 363 с.
 27. Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / С.А. Муратов. – 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2004. 187 с. (Серия «Телевизионный мастер-класс»).
 28. Никифоров А.Г. Очерк в кино. М.: Искусство, 1962. 119 с.

29. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с французского И.И. Чельшовой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 248 с.: ил. (Серия "Кинотексты").
30. Пажитнова Л.И. Кадр... и вся жизнь. М.: Всесоюзное творческо-производственное объединение "Киноцентр", 1988. 144 с.
31. Познин В.Ф. Основы монтажа изображения: Учебн. пособие / В.Ф. Познин. СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2000. 58 с.
32. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
33. Рабигер М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М.: ГИТР, 2007. 215 с.
34. Рунге С.В. Формула счастья: Из дневника кинодокументалиста. М.: Сов. Россия, 1989. 128 с.
35. Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В. Саппак. М.: Аспект Пресс, 2007. 185 с.
36. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Editing: television, cinema, video: Учебник для студентов / А. Г. Соколов. Ч. 1. 2-е изд. М.: Дворников, 2005. 242 с.
37. Стреков И.И. Автор и документальный фильм / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра драматургии кино. М.: 1967. 38 с.
38. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М.: 1993. 92 с.
39. Тарковский А.А. Запечатленное время. М.: 1967. 49 с.
40. Тюрин Ю.П. История и киномистификации: Кино, правда истории, духовные традиции. М.: 2008. 296 с.
41. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. 6 изд. М.: Академический Проект; Фонд "Мир", 2009. 512 с.
42. Янгиров Р. Хроника кинематографической жизни русского зарубежья. М.: Книжница, 2010. 349 с.