

## CINEMATOGRAPHY

## Звуко-зорова формула екранного образу у документальному кіно на прикладі робіт сучасних українських документалістів

I. В. Калініна

Київський національний університет театру, кіно і ТБ імені І. Карпенка-Карого (м. Київ) Україна  
Corresponding author. E-mail: kalinkainka12@gmail.com

Paper received 05.05.20; Accepted for publication 25.05.20.

<https://doi.org/10.31174/SEND-HS2020-232VIII40-06>

**Анотація:** Стаття присвячена аналізу сутності художнього образу на документальному екрані, відстеженню діалектичної взаємодії елементів традиційної образності і публіцистичних принципів аргументації та доказу думки на прикладах стрічок сучасних документалістів України.

**Ключові слова:** документальне кіно, художній образ, зображальні засоби екрану, монтаж, Вертов, Буковський, Шклярєвський.

Одне з головних питань у вивченні анатомії документального фільму: чи може бути порушений та деформований факт заради мистецтва? Складність відповіді – в площині естетичної феноменальності документалістики - в її балансуванні між життям та мистецтвом, в сплетінні образу і прообразу. У зв'язку з цим виникла необхідність у всебічному розгляді документальних фільмів, дослідженні специфіки природи художнього образу на документальному екрані, зокрема в стрічках сучасних українських документалістів.

«Спостерегаючи життя, документаліст, з одного боку, має справу з справжніми життєвими фактами і по позиції своєї професії зобов'язаний фіксувати ці факти на плівку з максимальною достовірністю. З іншого боку, документальне кіно, або, як воно справедливо називається, мистецтво образної публіцистики, - перш за все - видовище, що зобов'язане бути максимально виразним, художнім». [5, с. 8] – ці слова видатного документаліста Герца Франка яскраво підкреслюють роль художнього переосмислення реальності, що потрапляє в об'єктив режисера, та неодмінну присутність художнього образу в кінострічці – якщо вона претендує належати до витворів мистецтва. Проте художній образ на документальному екрані має свою специфіку утворення. Спробуємо розібратися в цьому детальніше на прикладах робіт українських документалістів.

Структурне різноманіття видів художнього образу зводиться до двох основ - до принципу метонімії (частина чи ознака замість цілого) і принципу метафори (асоціативне сполучення різних об'єктів); на ідейно-смысловому рівні цим двом структурним принципам відповідають два різновиди художнього узагальнення (метафорі - символ, метонімії – тип). Порівняння характеристик того й іншого можна знайти у О. Потебні в його збірці «Естетика і поетика». До метонімії тяжіє художній образ в образотворчих мистецтвах, тому що будь-яке відтворення зовнішнього буття - це реконструкція з наголосом на основні, з точки зору художника, і допустимі природою матеріалу лінії, форми, деталі, які показують його від імені цілого і заміщають його. Метафоричне перенесення, опосередкованість художнього образу виявляються переважно у зображальних мистецтвах - ліричній поезії («поет здалеку заводить мову»), музиці; естетичний об'єкт народжується тут як

би з «перетину» образних даних. «Обидва ці принципи організації естетичного об'єкта - не понятійно-аналітичні, а органічні, бо вони не відволікаються від чуттєвої стихії образу». [3, с. 356]

Кращі фільми українського документального кіно завжди були насичені художніми образами. Та поетика, що притаманна усьому українському кінематографу не могла не проникнути і на документальний екран. Починаючи з Вертова та Довженка, стрічки українських документалістів - яскравий приклад використання усього потенціалу документального кіно – де йдеться далі фактів та думок, де за допомогою художніх образів здійснюється сильний емоційний вплив на глядача. «Я приходжу не з пензлем, а з кіноапаратом, з приладом, більш досконалим, і хочу проникнути в природу з художньою метою, з метою зробити подібні відкриття, добути дорогоцінну правду не на папері, а на плівці - шляхом спостережень, досвідченим шляхом. Це смичка хроніки, науки і мистецтва» [1, с. 186]

В цих словах Дзиги Вертова закладена вся мудрість документального кіно.

Аналізуючи українську документалістику кінця ХХ – початку ХХІ століття можна прийти до висновку, що перед нами - потужний згусток яскравих кінометафор Олександра Ковалю, Сергія Буковського, Георгія Шклярєвського, Мурата Мамедова та інших яскравих режисерів.

Спробуємо проаналізувати деякі їхні стрічки.

До скарбниць документального кіномистецтва України без сумніву можна віднести фільми Сергія Буковського. Одна з головних рис його фільмів - яскрава образність. Сухі документи, свідчення героїв, жажливі цифри на папері - це завжди вибудовано у чітку драматургію, різнофактурні шматки з'єднані між собою метафорами, начебто міцними стійками. Навіть найболючіші теми, найтрагічніші сторінки української історії у роботах режисера пронизані незвичайною, часто трагічною поезією, завдяки якій кожен кадр має значну естетичну та емоційну силу. («Живі», 2008 р., «Назви своє ім'я...», 2006 р. та інші)

В цьому контексті не можливо обійти і стрічку «Дах» 1989 року. У цій документальній драмі Буковський метафорично передає систему цінностей при соціалізмі. Фільм, знятий у притулку для людей з

обмеженими можливостями, що розташований у волинському монастирі, – один із найжорстокіших документів занепаду радянської соціальної сфери наприкінці «перебудови». «Дах» Сергія Буковського балансує між двома оповідями про життя цього притулку для людей, виключених із «нормального» радянського життя: опікунки, що пишається своїми щоденними «добрими ділами», та підопічної закладу, яка демонструє знімальній групі нелюдські умови життя місцевих мешканців. Завдяки винятковій точності спостережень та цілковитому зануренню кінокамери в життя притулку Буковському вдалося перетворити свій фільм на узагальнений образ руйнування соціальної держави, котре лише посилюється після занепаду СРСР. Здається, автори лише фіксують буденне життя, спостерігаючи за його повільним плином. А перед нами – метафора системи цінностей соціалізму, заявленої у відвертості місцевої завідувачки – чи то Ельзи Кох, чи то «Берії у спідниці»: «Соціалізм – это учет! Сделал доброе дело – запиши!» І, як завжди у Буковського, жодного зайвого кадру. Наприклад, лелека на даху... кадр з цим птахом йде одразу після зізнання героїні, що листи від дітей до пристарілих мешканців притулку писала саме вона... тому що діти про своїх батьків зовсім не згадують. «Ти говорив, що не напише... А ні! Синок обов'язково напише!» – каже вона і віддає листа. Ця авантюра ніяк не коментується автором фільму. Кожен глядач сам для себе вирішує, чи правильно це. Проте лелека як звичний для нас символ щасливої родини поруч з цим відкриттям самої героїні та моторошністю від людської байдужості на фоні жаклих умов проживання старих – створює сильний за впливом контрапункт та боляче відгукується в душі глядача. І як продовження цього метафоричного ланцюга: лелека-рідний дім-родина – наступний монтажний шматок: коли одна з героїнь слабеньким від старості голосом проситься до дому, а їй відповідають «нема вже дому» – і ми одразу бачимо кадр з тим же дахом, де сиділа лелека, проте зараз там тільки дим із труби...

Слід підкреслити, що екранне мистецтво – мистецтво часове, а категорія часу залучає звук. Як ми знаємо, звук на екрані існує в трьох формах: слово, музика і шуми. Кожна з цих трьох складових величин має свої функції, свою специфіку, і в створенні художнього образу може бути використана або як самостійний компонент, або у поєднанні з іншими елементами екранної мови в самих різних комбінаціях.

Дуже яскравий приклад цьому дебютний фільм Сергія Буковського «Завтра свято» (1987 р.). Стрічка започаткувала нову критичну хвилю українського неігрового кіно, показавши глибoku кризу в радянському суспільстві. Керівниця самодіяльного хору налаштовує дітей на патріотичний настрій, хлопчики та дівчатка готуються до свята Першотравня, співають начебто веселу пісеньку про курча. Кадри з репетиції переходять у кадри роботи птахофабрики села Морозівка Барішівського району Київської області. І на фоні дзвінкої дитячої пісеньки йдуть реалістичні кадри: у страшну клітку закидають курчаток. Одне за одним. Безжалісно. А пісенька звучить – і з кожним новим приреченим курчам пісня набуває іншого сенсу.

Драматизм життєвої ситуації підсилюється синхронними жінок-робітниць птахофабрики. «Ми не люди, ми

скоти... Як ми спимо... хто на полу, хто на розкладушці...» Камера уважно вдивляється в обличчя жінок, вона дає їм змогу виговоритися про свою біль, про безвихідь... Проте усі ці синхрони людей не проникали би так глибоко у серця глядачів, якби не переважає кадрами виробництва, де на залізних гаках підвішені курчата на величезному конвеєру. «Деякі вириваються з замкнутого кола...» – чуємо синхрон робітниці. Проте мало віриться, що це можливо. І ці забиті птахи стають образом приреченості. І помпезна першотравнева демонстрація з прикрашеною машиною та куркою на рожні нагадує більше похоронну процесію ніж свято...

Взагалі увесь зміст фільму концентрується у фразі директора птахофабрики: «Бо їй треба коротко жити, та дати м'ясо!» Каже він ці слова стосовно курки. Проте в образній структурі фільму, вони мають певне відношення і до робітниць фабрики.

Режисер і дослідник документального кіно Герц Франк зауважив: «Образ не буває однозначним. Якщо припустити, що сам факт – це коло, то факт, піднятий до образного узагальнення, – спіраль. Чим більше витків розмотувати, тим більший простір захоплюєш, але ніколи його не вдається замкнути». [5, 246] Цей вислів якнайкраще характеризує творчість Сергія Буковського, – зокрема його ювелірне сплетіння музики, зображення та слова – де за кожним поєднанням цих складових народжуються безліч образних варіацій.

Безсумнівно, поряд зі словом і музикою – це частина структури екранного образу – є шуми. Вони не тільки в житті збагачують сприйняття дійсності, а й на екрані стають потужним виразним засобом у відтворенні оточуючого нас світу. На якій би основі не будувалися твори – документальному або ігрового матеріалі – шуми відіграють значну роль в їх образній структурі.

З цього приводу варто згадати стрічку Георгія Шклярєвського «Мі-кро-фон!» Це не просто 20 хв 05 сек розповіді про наслідки Чорнобильської катастрофи, це 20 хв 05 сек розповіді посеред 1989 року! Щоб зняти цю стрічку, окрім таланту та професіоналізму, потрібна була сміливість. Сміливість поїхати в зону, де від сильного радіаційного фону зашкалювало навіть військовий дозиметр, сміливість поставити сигнал тривоги цього дозиметру тривожним фоном на відеоряд з кадрами першотравневого параду. Потужний художній образ створюється завдяки використаному прийому контрапункту: аудіоряд із звуком дозиметру та відео ряд кадрів з першотравневого параду. Квітучі каштани, повітряні кульки, радісні оплески дитячих долоньок, прапорці, бантики, щасливий хлопчик на плечах у татка – а за кадром зумер приладу, що «кричить» про смертельну дозу радіації. А потім навпаки: шум зі святкового параду, гучні «Ура!» накладаються на відеоряд з аварійними роботами на АЕС. Ми бачимо людей у масках, які перші потрапили у епіцентр трагедії, кадри відтворюють намагання зупинити жакливі наслідки катастрофи. Ми знаємо, що саме зараз вони отримують смертельну дозу і що кожному з них залишилося жити дуже мало. І це святкове «Ура!» несе на собі таке велике трагічне навантаження, що не зміг би передати жоден офіційний документ.

У Шклярєвського в цьому фільмі дуже багато кадрів-образів. Колючий дріт, за яким гнеться від вітру,

наче від болю суха трава. Виття собаки на пропускному пункті. Сільські пустинні пейзажі, одинокі дерева – вони мовби уособлення людської долі кожного, хто тут залишився. Вражає кадр, де камера з крупного плану забитого дошками вікна від'їжджає на загальний, і ми бачимо дорожній знак пішохідного переходу: так, колись тут було людно, а зараз залишився лише один маленький чоловічок – саме тому що нікуди подітися... Відверті синхрони мешканців Народицького району Житомирської області: «...нас залишили для експерименту: виживимо чи ні?», «... нам заборонили народжувати... сказали робити аборти... ставити спіралі...» В кадрі людина, її біль і... мікрофон. Метафоричного сенсу набуває звичайний для нас прилад для запису звуку... Це можливість висловитися, докричатися і бути почутим. Режисер начебто надає право голосу звичайній людині. Що само по собі у 1989 році для нашого суспільства було ще не реально.

Як відомо, основою екранної образності є рух. Рух зумовлює сутність екранного зображення і включає в себе два види: рух у кадрі і рух, що виникає на монтажному пульті при з'єднанні кадрів в певній послідовності у цілісну структуру.

В основі цього руху лежить "думка художника, його ідея, його бачення світу, що виражене у відборі і зітканні шматків екранної дії в найбільш виразному і найбільш осмисленому вигляді". Таке визначення монтажу дав кінорежисер М. Ромм «Монтажне мислення лежить в природі творчості... Монтаж є система розповіді - засіб осмислення події, створення образу.» [4, с. 405]

Письменник чи поет для створення образу використовує слово на папері, композитор - ноти, танцюрист - пластику тіла, художник екрану - рухомі зображально-звукові композиції, які створюються поступово: від руху авторської думки до руху всередині кадру, а від нього до руху, що виникає через зміну планів у певній логічній, емоційній, ритмічній і мелодійній послідовності.

Все це яскраво простежується в роботі Сергія Буковського «Назви своє ім'я» (2006 р.) – дуже сильній з впливу на глядача кінокартині.

У ній головна драматургічна лінія - сповідь тих, хто пережив Голокост і тих, хто допомагав і рятував, - час від часу переривається зимовим пейзажем, студеним вітром, дрібним висипом снігу. І красивими кадрами води під льодом. Коли оповідачі підступають до найстрашнішого, режисер показує, як сніг немов замітає все. Коли вони наближаються до розповіді про те, як вижили, Сергій Буковський знову показує воду, що тече з-під льоду. Її все більше і більше. І ось, нарешті, вона виривається на волю. Дивовижна метафора стану людини, що намагається звільнитися від жаху. З гострих уламків спогадів багатьох свідків складається страшна розповідь про трагедію народу. Так само, як і в інших фільмах Буковського: про тему планетарного масштабу - через долю окремої людини.

Одна з найважливіших ліній фільму - реакції дівчат-студенток, тих, хто допомагають розшифровувати плівки, і створювати «банк даних». Вони стукають по клавішах, надягають навушники, час від часу ми бачимо їхні очі поверх моніторів. Іноді вони відповідають на питання Сергія і координатора проекту Вікторії

Бондар. Їх питають, чи розуміють вони, про що йде мова і як вони до цього ставляться. Ми чуємо щирість у відповідях. Проте, в принципі, все можна прочитати в очах цих дівчат. Взагалі, кіномові Буковського властиво передавати основну інформацію через крупні плани обличчя персонажів, і чим менше при цьому слів – тим більше інформації передається.

«Назви своє ім'я» - це не просто назва фільму видатного режисера сучасності. Це його ставлення до ролі особистості в історії. Це епіграф до самої творчості Буковського: так, у кожній роботі він намагається начебто відсторонитися від коментарів, дати слово іншим, проте самобутність його як режисера, як людини пронизує кожен кадр фільму, кожен монтажну фразу.

На цьому фоні дуже абсурдно виглядає основний девіз данських кінорежисерів об'єднання «Догма-95», про те, що «кіно – не особиста справа, що документальні фільми треба одягнути в уніформу». Фраза, яка по суті виводить документальне кіно за межі мистецтва.

Проте, в самому мистецтві «немає універсальних законів. Те що є правильним і успішним в одному випадку, зовсім не працює в іншому», [6, с. 201] - ці слова належать відомому українському режисерові Роману Ширману і стосуються вони шановного їм російського документаліста Віталія Манського та його концепції «реального кіно». Концепції, що не передбачає попередній сценарій, не допускає реконструкцій та інсценування. І підтвердження цим словам – фільм самого Ширмана «Небезпечно вільна людина» (2005 р.) Стрічка про великого Сергія Параджанова. Яскрава образність утворюється завдяки суміші всіх видів кіно: ігрового, анімаційного і документального. Тут і ігрові епізоди, і великі анімаційні шматки, і епізоди, зроблені в комбінованій техніці, і фрагменти хроніки, і фото, і епізоди реконструкції минулих подій. У плані зображення цей фільм - колаж. І саме цей режисерський хід – перетворити стрічку на сплетіння різнобарвних шматків – якнайкраще передає характер Параджанова: його неординарність, несподіваність, його внутрішню свободу від усіх догм, і навіть, його захопленість колажами.

Видатний режисер Вс. Пудовкін звертав увагу режисерів ще й на те, що їм необхідно проаналізувати явище, проникнути у його глибину, схопити деталі і водночас зрозуміти взаємний зв'язок, що поєднує окремі компоненти в органічне ціле... Тільки в цьому випадку вдається створити ясне і яскраве зображення цього явища на екрані, тільки так може народитися художній образ.

В свою чергу образ у мистецтві не може існувати без структури, без знайденого, придуманого конструктивного принципу, що визначає пульс всієї речі. І в документальному мистецтві теж. Документальне кіно в цілому давно зробило крок в нове своє значення. Своєрідну неевклідову геометрію, де через одну точку простору можна провести скільки завгодно паралелей.

Кожен режисер сам для себе вибирає методи роботи над твором і свої способи створення художніх образів.

У фільмі молодих українських документалістів Романа Бондарчука та Дарини Аверченко «Українські шерифи» (2015 р.) що розповідає про двох дивовижних мешканців села Стара Збруївка, які взяли на себе функцію охоронців громадського порядку - 50-річного

Віктора Кривобородько та 44-річного Володимира Рудковського – є цікава монтажна склейка: за кадром, де людина на дозорному пункті чує повідомлення по радіо, що Крим приєднався до Росії – йде кадр з якихось похорон. З одного боку - це невеличка сумна побутова сцена з життя села. Проте тема втраченого Криму – боляча для кожного українця – перетворює цей монтажний стик в метафору.

Поетичне документальне полотно «Жива ватра» ще одного молодого режисера Остапа Костюка – вражає своїми дивовижними краєвидами. Стрічка розповідає про життя вівчарів українських Карпат і долю традиційного ремесла в контексті сучасного світу. Уся розповідь пронизана музикою, що звучить у кадрі, за кадром та в душах героїв фільмів. Дивовижна операторська робота Олександра Позднякова та Микити Кузьменка допомагає створити образну структуру фільму. Ось хлопчик рубить дрова, бігають коні, виє пес, небо змішує передвечірні фарби... Тобто людина в праці – це частина природи.

У всіх офіційних закладах (фестивалях, кінотеатрах та ТВ) «Жива ватра» була представлена як «мистецький» документальний фільм. І з одного боку, з цим визначенням важко не погодитися. Він дійсно належить до витвору кіномистецтва. Проте, якщо погодитися з правомірністю такого визначення, то можна зайти в глухий кут стосовно інших документальних фільмів. Тому що, коли вживаємо дефініцію поняття «документальне кіно», то повинні розуміти, що воно вже передбачає належність кіноматеріалу до мистецтва. Документальне кіно - це вид кіномистецтва, що створює художні образи на основі зафіксованих реальних подій і людей. І завдання кінокритиків та кіномитців тримати високу планку стрічок, які можуть стосуватися документального кіно. Щоб вираз «мистецький документальний фільм» був стилістичною помилкою – тавтологією.

Як ми бачимо, екранне мистецтво народжується з співвідношення та взаємозв'язку окремих аудіо і відео (звукових та зорових) елементів. У витоках зображально-звукового образу лежить ювелірна робота, яка визначає поєднання всіх компонентів, витонченість

кожного з них, двомірність елементів і їх відповідність один одному, іншими словами - єдність рухомого зображення зі звуковою пластикою. Не співіснування, а тісна взаємодія всіх компонентів екранної мови може зробити її насиченою за змістом і емоційно вражаючою.

Художньо-образотворчі засоби екрана окремо можна розглядати виключно з метою дослідження. Але вони не існують автономно, кожне окремо. Та й глядач цікавить лише кінцевий результат - синтез, органічний сплав всіх компонентів - екранний образ того чи іншого явища.

Тільки злиті в єдиний зоровий ряд (образотворчі композиції) і ряд звуковий (слово, музика, шуми) дають можливість говорити про існування своєрідного виду мистецтва - мистецтва екрану, яке пропонує глядачеві філософське узагальнення дійсності в образній формі.

Режисер-документаліст схожий на майстра, який з купи каміння повинен обрати головне, відсікти від нього зайве та знайти найвигідніший ракурс, щоб можна було уважно роздивитися його нові грані, підсвітити та покласти його серед іншого обраного каміння – так, щоб воно перестало бути просто каменюкою, а перетворилося на диво! Своєрідність документального образу полягає в діалектичній взаємодії елементів традиційної образності і публіцистичних принципів аргументації та доказу думки. Ця діалектика структури документального образу пред'являє кінодокументалістові особливі вимоги, роблячи його художнє мислення не тільки образним, але і аналітичним, точніше конкретним-образним.

Найвидатніші роботи українських документалістів, від Вертова та Долженка до сучасних режисерів свідчать, що документалістика - це вид мистецтва, а документаліст - це художник. З особливим станом душі, особливим настроєм розуму. Він уміє знайти таємне в явному і помітити прекрасне у буденному. З потоку добувати сенс, а з хаосу народити форму. Він обожнює природу і відчуває закономірність там, де обиватель бачить лише просту випадковість. Сформулювати все це поза образної системи неможливо.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вертов Д. Статті, щоденники, задуми. / під ред. С. Дробашенка. - М.: Мистецтво, 1966. - 320 с.
2. Ейзенштейн С. Збір. творів. в 6 т./ С. Ейзенштейн - М.: Мистецтво, 1964. Т. 3. - 672 с.
3. Потебня О. Естетика і поетика. - К., 1976. - 612 с.
4. Ромм М. Бесіди про кіно. - М., 1964. - 370 с.
5. Франк Г. Карта Птолемея. Записки кінодокументаліста. - М.: Студія Артемія Лебедєва 2009. - 392 с.
6. Ширман, Р. Розумне телебачення / Р. Ширман. — К.: Телерадіокур'єр, 2010. — 300 с.

#### REFERENCES

1. Vertov D. Articles, diaries, ideas. / ed. S. Drobashenko. - M.: Mystetstvo, 1966. - 320 p.
2. Eisenstein S. Collection of works. in 6 volumes / S. Eisenstein - M.: Mystetstvo, 1964. Vol. 3. - 672 p.
3. Potebnya O. Aesthetics and poetics. - K., 1976. - 612 p.
4. Romm M. Conversations about cinema. - M., 1964. - 370 p.
5. Frank G. Map of Ptolemy. Notes of a documentary filmmaker. - M.: Art Lebedev Studio 2009. - 392 p.
6. Shirman, R. Smart TV / R. Shirman. - K.: Teleradiocourier, 2010.-- 300 p.

#### Sound-visual formula of the screen image in a documentary film on the example of modern Ukrainian documentarians works I. Kalinina

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the essence of the artistic image in the documentary films, to the study of the dialectical interaction of the elements of traditional figurativeness and the journalistic principles of argumentation and proof of evidence based on the examples of modern Ukrainian documentary film makers. The author comes to the conclusion that the best films of Ukrainian film journalists have always been saturated with artistic images. The films of Ukrainian documentaries were a vivid example of the use of the full potential of documentary film making such as implications that go further than just facts and thoughts, and such as producing a strong emotional impact on the viewer with the help of artistic images.

**Keywords:** documentary film, artistic image, screen imaging tools, editing, Vertov, Bukovsky, Shklayarevsky.