



Критерии подхода к композиции документальных фильмов о природе

Н.Н. Беркова

В статье анализируются вопросы построения композиции документальных фильмов, посвященных взаимодействию природы и общества. Композицию отличает монтажно-ритмическое выстраивание звукозрительных образов с выделением акцентных кадров. Организация аудиовизуального материала с троекратным повторением художественно-поэтических приемов придает цельность фильмам. Разработка и применение авторами специфического ритмического построения фильмов способствуют созданию произведений, обладающих внушающей силой.

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальное кино,
съемка природы,
ритмическое построение,
дистанционный монтаж,
звукозрительный образ

Обоснование проблемы и выбора фильмов

Экологическая проблематика, вопросы взаимодействия природы и общества спроецировали в документальном кино (*неигровой кинематограф*) целое тематически самостоятельное направление, которое активно развивается в настоящее время. Экологическая проблематика находит отражение в фильмах разных жанровых форм: кинопублицистика, повествующая о критическом состоянии окружающей среды, загрязнении рек, морей, воздушного бассейна; фильмы о животных, обитающих в естественной природной среде; сюжеты о взаимодействии человека и животных и так далее. Однако это тематическое разделение материала схематично и условно отражает самые распространенные подходы к экологическим проблемам¹.

Наибольший интерес представляет авторское кино, которое демонстрирует неординарность подходов к собранному материалу, оригинальность художественных решений. Речь в первую очередь идет о создании выразительных аудиовизуальных образов, композиционном и монтажном их выстраивании. В этом плане, при анализе документальных фильмов о взаимодействии природы и общества, необходимо обратиться к произведениям режиссеров как советского времени, так

¹ Беркова Н.Н. К вопросу об идейно-тематической направленности фильмов о взаимодействии общества и природы / Н.Н. Беркова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XXXI междунар. науч.- практ. конф. № 12 (31). Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. С. 58–66.

и постсоветского периода — Артавазда Пелешяна, Вячеслава Белялова, Ивана Головнева, Светланы Быченко. В их авторских работах обнаруживается общность композиционных решений, монтажного ритма, основанного на единых законах природы и искусства, что было обосновано практиком и теоретиком, классиком мирового кино Сергеем Эйзенштейном: «Органичность произведения должна возникнуть в том случае, когда закон построения этого произведения будет отвечать *законам строя органических явлений природы*» (курсив — С. Эйзенштейн)². Таким образом, анализ формальных монтажных схем при создании визуальной ритмичности в кинопроизведении, а также рассмотрение лежащих в их основе операторских приемов, представляются особо актуальными.

² Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа: в 2 т. / С.М. Эйзенштейн. М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2. О строении вещей. С. 22.

Творчество режиссеров, снимающих фильмы о взаимодействии природы и общества, разнообразно. Например, создатель оригинального монтажного метода А. Пелешян в течение полутора десятков лет следовал обоснованному им в научной работе методу, тем не менее, свои последние фильмы он создавал в иных ритмически организованных монтажных композициях — «Конец» (1992), «Жизнь» (1993). Казахстанцы В. Белялов сорежиссером и драматургом Л. Мухамедгалиевой — новаторы в области экологического кино. Модель фильмов о редких животных, снятых ими в 1970-х — 1990-х годах, строилась на устойчивой схеме повествования о жизни животных в характерных для них экологических нишах. Каждая работа трилогии И. Головнева — «Маленькая Катерина» (2004), «Старик Петр» (2008), «Месторождение» (2012) — отличается своеобразным монтажным решением, то же самое можно сказать и об авторском кинематографе С. Быченко, о содержании и формах ее обширных циклов «Страна птиц» и «Птицы и люди», начало которым было положено в 2011 году.

Метод и практика А. Пелешяна

Интересно проследить применение элементов описанного А. Пелешяном метода дистанционного монтажа в фильмах экологического плана. Впервые режиссер продемонстрировал свой метод в ранних работах «Начало» (1967) и «Мы» (1969). Позднее А. Пелешян теоретически обоснует его как метод дистанционного монтажа: «... Два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь не столкнуть, а создать между ними дистанцию. <...> При этом достигается гораздо более сильное и глубокое выражение смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон выразительности и в колоссаль-

³ Пелешян А.А. Мое кино. Сборник сценариев / А.А. Пелешян. Ереван: Советакан Грох, 1988. С. 138.

ной степени возрастает емкость той информации, которую способен нести фильм»³. Для стиля режиссера, его авторской концепции характерно совмещение в звукозрительном образе яркого музыкального или шумового акцента, соединение его с изображением. В качестве предшественника этого метода стоит назвать канадского аниматора Нормана Мак-Ларена, которому удалось достичь необычной выразительности при совмещении звука и изображения в джазовой импровизации «Музыкальная фантазия» (1952).

Фильм «Обитатели» («Беларусьфильм», 1 часть, 1970) повествует о варварском истреблении животных, ведущем к сокращению биологического разнообразия на планете. Режиссер собирает/конструирует произведение, частично опираясь на архивные киноматериалы. Как и в предшествующих документально-поэтических работах, А. Пелешян использует, как правило, трехкратное/двукратное повторение кадров одного и того же содержания, несущих важную смысловую нагрузку. В «Обитателях» это кадры с изображением обезьяны-макаки, вцепившейся пальцами в прутья клетки, и стремительно несущихся масс диких животных, обезумевших от погони. Документалист, философ и «поэт» А. Пелешян строит (под музыку Поля Мориа и звукошумовую фонограмму) визуальное произведение так, что становится понятно: он не только сочувствует живым существам, но и призывает защищать их право на жизнь⁴.

В фильме А. Пелешяна «Времена года» (3 части, 1975), смонтированном под народную и классическую музыку (пьесы Антонио Вивальди), трижды повторяются кадры спасения домашних животных. В сценарии фильма записано: «В поединке с бурлящими потоками воды они (пастухи. — *Прим. авт.*) вылавливали баранов, но опять срывались вниз, соскальзывая с камней»⁵. И снова «руки подхватывали тонущих овец, передавали их друг другу, выбрасывали на берег, снова ловили их, не давая утонуть»⁶.

В третий раз в сценарии повторяются строки первого эпизода — «В поединке с бурлящими водами...»⁷. А. Пелешян вполне точно реализует задуманное: в начале фильма кадры спасения монтируются снова и снова, подчеркивая трудности в преодолении горной реки. Монтажный фрагмент в середине подтверждает, что смысл эпизода сохраняется, но теперь для спасения животных устроена переправа: пастухи верхом на лошадях передают баранов из рук в руки, а когда животные падают в реку, их ловят в бурлящей воде. И, наконец, на последних минутах повествования, поэтизирующего нелегкий крестьянский

⁴ Метод дистанционного монтажа используется в документально-художественной ленте «Душа мира» (1992) и американский режиссер Годфри Реджио. — *Прим. авт.*

⁵ Пелешян А.А. Мое кино. Сборник сценариев / А.А. Пелешян. Ереван: Советакан Грох, 1988. С. 33.

⁶ Там же. С. 41.

⁷ Там же. С. 43.

⁸ Ямпольский М. Схема? Свободная стихия! О творческом методе А. Пелешяна: Илья Вайсфельд, Виктор Шкловский, Юрий Лотман / М. Ямпольский // Искусство кино. 1988, № 4. С. 65.

труд, люди с животными на руках спускаются вниз по крутому склону и снова и снова вылавливают их в горной реке. В фильме с лирическим названием автор одухотворяет рутинную работу животновода, сопряженную с риском для жизни. По мнению М. Ямпольского, в этом фильме «одни и те же сцены предстают то как хроникальный очерк сурового горного быта, то как поэтическая метафора»⁸. Несомненно, работы А. Пелешяна подобны поэтическим произведениям, где кадры-рифмы, троекратно повторяясь, скрепляют визуальное высказывание.

Композиция фильма «Соленые слезы Турана»

Не менее показателен пример монтажно-ритмического построения фильма режиссеров В. Белялова и Л. Мухамедгалиевой «Соленые слезы Турана» («Казахфильм», 2 части, 1988), повествующий об омертвлении Аральского моря, где упоминается и древнее название обширной территории Туран. Здесь на



Кадр из фильма «Соленые слезы Турана». Публикуется с разрешения Центрального государственного архива кинофотофокументов и звукозаписей Республики Казахстан (ЦГАКФД РК)

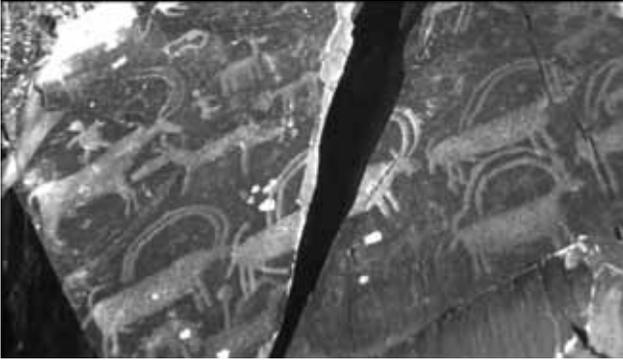
⁹ По определению древних племен, животные наделены душою. — *Прим. авт.*

¹⁰ Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 2. С. 638.

землях современного Казахстана в сохранившихся наскальных рисунках, петроглифах запечатлены винторогое козлы, олени, охотник с луком. Через эмоциональное отношение к животному, благоговение перед его «темной силой» (по Гегелю) авторы

призывают слушать природу. Звукошумовая фонограмма записана при непосредственном участии композитора Эдуарда Богущевского и звукорежиссера Алима Байгарина. Эмоциональное начало, авторское видение аральской проблемы трансформируются в звукозрительные образы. Пасущиеся на степных и полупустынных просторах Турана животные — постоянный объект охоты. Но прежде священные животные вызывали к себе уважение⁹: «В некоторых регионах в круг ритуальных обязанностей шамана входило также добывание у духов — хозяев душ промысловых животных, ...скота, ...удачи для охотника, ...наделение жизненной силой амулетов, ...оружия»¹⁰.

Согласно пелешяновской концепции дистанционного монтажа, в фильме В. Белялова и Л. Мухамедгалиевой через определенное время, расчлняя череду реалистических пейзажей, без комментариев, дикторского текста вмонтированы кадры с петроглифами.



Кадр из фильма
«Соленые слезы
Турана». Публикуется
с разрешения ЦГАКФД
РК

На них изображены животные — конь, винторогий козел, олень. Во второй раз изображение животного на камне оказывается в микшированном суженном пространстве, по обе стороны кадра — затемнение. В третьем случае — камень с изображением

животных, расколот. Меняется мир, меняется отношение к животным. Охота становится убийством, животное унижено.

Таким образом, содержание «Соленых слез Турана» — это фиксация перехода, «деградации животного элемента» (по Гегелю): сначала животные были священными и почитались как существа божественные, являлись предметом созерцания и запечатлевались в камне. Затем это почтение исчезает, животное лишается высокого достоинства и положения, и унижение животного становится содержанием религиозных представлений и художественных созданий (по Гегелю)¹¹.

Очевидно, что авторы не следуют буквально методу А. Пелешяна, они создают собственное произведение с целью привлечь внимание к проблеме Арала. Композиция фильма не совсем гармонична и уравновешена: через отношение к животным и их унижение в большей части фильма авторы обращаются к проблеме мелеющего Арала.

Монтажный ритм фильма «Маленькая Катерина»

Как взаимодействуют содержание и форма в фильме «Маленькая Катерина» (Екатеринбург, 27 минут, 2004), поставленном режиссером нового поколения, историком и этнографом И. Головневым? Напомним, эта лента о Катерине — первая часть трилогии. Жизнь героев, как показывает режиссер, совмещающий функции оператора, протекает в природной среде: съемка преимущественно проходила на природе, в меньшей степени — в жилище. В лентах И. Головнева запечатлен мир представителей малых народов, просторы лесотундры: промерзшая земля, вода, деревья, домашние и дикие животные в естественной среде. Для его фильмов характерно отсутствие закадрового авторского комментария, большую роль играют титры, они кратки, несут важную информацию,

¹¹ Гегель Г.В.Ф.
Эстетика: в 4 т. /
Гегель. М.: Искусство,
1969, Т. 2. С. 157–159.

специально написанная оригинальная музыка (И. Головнев — один из участников музыкальной группы) придает особую эмоциональную окраску, передает отношение автора к героям, явлениям, событиям.

Лирический этюд о подрастающей малышке Катерине (съемки велись на протяжении трех с лишним лет) — образ трогательного детства малых народов, проживающих в слож-



Кадр из фильма
«Маленькая Катерина»

ных природно-климатических условиях Северо-Западной Сибири, преданных своей родине. Окраску повествованию придает облик и характер обаятельного ребенка. Поданные в фокусе таежные животные (птица, белка) на размытом фоне (деревья) видятся маленькой Катерине удивительными существами, обитающими по соседству.

В ритмически организованной композиции фильма появление сначала живых существ, а затем металлического чудовища означает конфликт живого и мертвого, естественного и искусственного, дружественного и враждебного, пугающего.



Кадр из фильма
«Маленькая Катерина»

В протяжном звучании электронной фонограммы слышатся тревога, опасность, предчувствие встречи с неведомым. Трехкратное появление разных объектов в едином эстетическом ключе, поданное в идентичных операторских приемах: используется длиннофокусный объектив, в фокусе — главный объект, фон размыт.

В. Белялов и Л. Мухамедгалиева, И. Головнев в своих работах достаточно последовательны в художественном решении.

Известно, что на композиционное построение, организацию монтажного ритма влияет продолжительность кинолент. Фильм «Обитатели» длится около 10 минут, «Времена года» — 28 минут, менее 20 минут отводится на показ «Соленых слез Турана», 25 минут — «Маленькая Катерина».

Монтажная концепция фильма «Братья и птицы»

Идеи пелешяновского метода воплощены и в фильме «Братья и птицы» режиссера С. Быченко (Кинофабрика «СЛО-НиКо», 2013), чья продолжительность более 50 минут. Автор выстраивает монтажную концепцию фильма согласно своей художественной логике. С. Быченко рассказывает предысторию фильма: «Вадим и Игорь — сыновья известного зоолога, фотографа природы Бориса Нечаева. В советские годы его фотографии иллюстрировали энциклопедии, книги по биологии птиц. Это был ...борец за природу. Сражаясь с браконьерами, он, собственно, и погиб. Братья до семи лет росли на кордоне и только в семь лет увидели других детей. <... > Фильм начинается с притчи: “Жили два брата, однажды кукушки забрали их на небо и открыли им все птичьи секреты. Но мальчики скучали по людям и плакали, тогда кукушки рассердились и вернули их обратно на землю...”»¹².

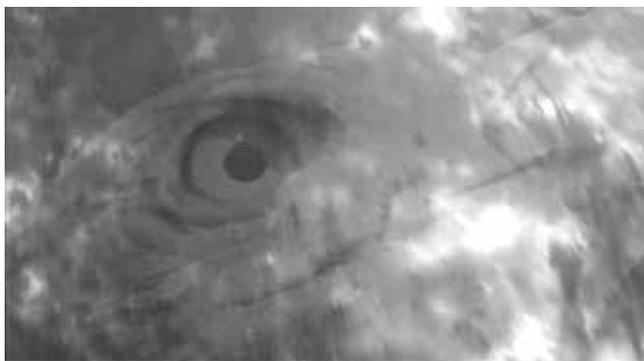
¹² Быченко С.Н. Почему взрослые мужчины, рассказывая о глухарях, плачут // URL.: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/11535 (дата обращения: 30.03.2017).



Кадр из фильма «Братья и птицы»

Завязка фильма в экспозиции-преамбуле оптически представлена в двойной экспозиции: крупно птичья голова с хищно сверкающим глазом и грозным клювом просвечивает через облака, или облака просвечивают через птичью голову.

Драматические события разыгрываются в птичьем мире: крупная кукушка посягает на гнездо камышовки, устроенное в речных зарослях. Снова в двойной, в тройной экспозиции предстают планы небес, воды, птиц. В гнездо камышовки кукушка подбросила два своих яйца, а на дне реки лежат выброшенные яйца камышовки. Смыслы, возникающие в монтажной фразе, множатся: взгляд с нижнего ракурса — со дна — дает искажение реального, проявляющееся при съемке через водные слои, ее зыбкое колебание. За кадром продолжается



Кадр из фильма
«Братья и птицы»

рассказ об отце-фотографе, сильной, одаренной личности. Опять через отражение в воде, ее оптическое искажение как нечеткое, всплывающее в памяти воспоминание об отце с замашками деспота. Как цитату-интертекст включа-

ет режиссер фрагмент советского документального фильма о Нечаеве, дело происходит летом, на лугу, где зоолог с фотоаппаратом выслеживает птиц.

И снова сцены из жизни пернатых. Пятнистый большеротый козодой ходит, переваливаясь с лапы на лапу. У козодоя два птенца, кажется, все в порядке в его семействе. Но ночью слышен его пронзительный крик, будто душа чья-то кричит от безысходности. Отражение неба в воде — наложение низа и верха в оптическом решении. Природа как метафора сложной духовной человеческой жизни, ее растерянности перед многими вопросами. Агрессивная кукушка на фоне огромного диска луны, братья — заплутавшие в тумане.

Отец не способствовал жизни сыновей в социуме, и остались они жить вместе с птицами, но образ его как доминирующей личности почитаем ими. Чтобы показать автору фильма раритеты — слайды из коллекции отца, хранящиеся как святыни, взрослый сын убежден, что надо переодеться, быть в особом облачении. В финале киноленты промелькнет еще раз кадр-цитата из документального фильма о Борисе Нечаеве: отец на цветущем лугу наблюдает жизнь птиц. Но нет в этом кадре детей с ним рядом — волевой отец вытеснил сыновей.

Звукозрительные образы обретают особую выразительность благодаря тщательному подбору музыкальной фонограммы. С. Быченко использует «Вальс кукушки» из «Золотых птиц» композитора Голдена Остина, «Плач кукушки» из концерта «Русские сезоны» Леонида Десятникова, «Бриколлаж» композитора Владимира Мартынова. Музыкальные темы задают интонацию мистического взаимодействия с представителями дикой природы — птицами, углубляют представление о драматизме взаимодействия природы и человека как ее неотъемлемой части.

В основе композиции — числовой архетип

Повторяющиеся акцентные кадры-планы как выразители звукозрительных образов в композиционном монтажно-ритмическом решении фильмов скрепляют произведение, способствуют его целостности. Такое построение, основанное на повторении через определенное время акцентных кадров, опирается на «чувственное мышление», «пралогику» (термины С. Эйзенштейна), числовые архетипы. Подобное решение формирует гармоничную композицию, задает ритм элементам цельной поэтико-художественной структуры, при восприятии которой возникает ответная реакция ожидания, оказывающая влияние на зрительское восприятие. В большинстве описанных случаев таким ключевым шифром/кодом является число «три»: «Оно <...> квалифицируется как совершенное число. Число три символизирует динамическую целостность»¹³.

¹³ Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 2. С. 630.

На примере фильмов А. Пелешяна, В. Белялова и Л. Мухамедгалиевой, И. Головнева, С. Быченко видно, как монтажно-композиционный прием задает определенный ритм восприятия, через систему звукозрительных образов способствует пониманию проблематики и выразительности визуального материала, активизирует процессы и механизмы погружения на стадии праисторической чувственности и пралогического мышления¹⁴.

¹⁴ С. Эйзенштейн пишет о «вопросе “обратного” погружения на стадии чувственного мышления, “регресса” к ранним формам пралогики, предшествующей логике, “движения вспять” со стадии внешней членораздельной речи на стадию внутренней, недифференцированной, диффузной речи» // Эйзенштейн С.М. Метод: в 2 т. / С.М. Эйзенштейн. М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр. 2002. Т. 1. С. 130–131.

Этот метод одновременно актуализирует содержательную, ценностную составляющую, подчеркивая ее через оптический прием, побуждая зрителя расширить представления о мире. Важно отметить, что в приведенных примерах в значительной мере акцентируются экологическая проблематика, взаимозависимость природы и общества. Внимание к фильмам, отражающим взаимодействие человека с природой, с животными, не случайно. Отношение человека к животному — проверка его на человечность, отзывчивость, устойчивость этических позиций. В авторских фильмах, привлеченных для анализа, позиция создателей недвусмысленна. Все они образными средствами говорят о ценности природы для человека, о необходимом для человека чувственном общении с животными. Природа заявляет о себе выразительным темпо-ритмическим рисунком движения живых существ, их жизненным циклом: от ожидания потомства и его появления до защиты от хищников. Природа живет по определенным законам. Художник, режиссер, человек-творец воспринимают эти законы, опираются на их устойчивость, цикличность.

Заключение

Опорные, акцентные кадры соединяют части целого средствами дистанционного монтажа, гармонизируют строение документального произведения с помощью художественно-поэтических приемов (в техническом плане — оптических приемов), способствуют чувственному его восприятию в определенном ритме:

- в фильмах А. Пелешяна — трехкратным повторением одних и тех же планов;
- в фильме В. Беялова и Л. Мухамедгалиевой — трехкратной сменой планов с петроглифами;
- в фильме И. Головнева — трехкратной сменой планов, решенных единым операторским приемом;
- в фильме С. Быченко — трех/четырёхкратной сменой планов с использованием двойной/тройной экспозиции и документальных кадров-цитат.

Представляется убедительным обоснование монтажно-ритмического построения фильма в опоре на число «три»¹⁵, что упорядочивает структуру фильма о познании природы и человека, помогает избежать деструктивных схем. Таким образом, в разработку конкретных рекомендаций для режиссеров-документалистов, операторов-натуралистов можно включить рекомендации придерживаться подтвержденных практикой идей, творческих концепций известных режиссеров-классиков.

Просмотр документальных фильмов, созданных на киностудии «Казахфильм», в частных студиях республики, показывает, что режиссеры недостаточно работают над формой, ритмической организацией материала. Знание законов киноязыка, открытых и описанных классиками, практическое их освоение и развитие способствуют созданию впечатляющих произведений. Документальный материал организовывается на основе универсальных законов природы, которые входят в реестр приемов создания произведений искусства. Это не означает, что такие приемы следует вводить в ранг канона. Киноязык развивается, и этому способствуют эксперименты, на которые отваживаются немногие.

Чувствование/понимание ритмического построения, как и знание законов искусства, законов природы, залог создания произведений, обладающих силой притяжения. Такие фильмы побуждают подчиняться их волшебным токам, окунаться в ритмы, заданные художником, испытывать духовный эффект творчества. ■

¹⁵ Семантика числа «3» — «не только образ абсолютного совершенства, превосходства, но и основная константа мифопоэтического макрокосмоса и социальной организации... <...> *троичный принцип композиции в произведениях искусства*» (курсив мой. — Н.Б.). Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. 2. С. 553.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Артавазд Пелешиян. Мгновение человечества // URL.: 05/08/2008. <http://os.colta.ru/cinema/projects/67/details/2261> (дата обращения: 30.03. 2017).
2. Беркова Н.Н. К вопросу об идейно-тематической направленности фильмов о взаимодействии общества и природы / Н.Н. Беркова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XXXI междунар. науч.- практ. конф. № 12 (31). — Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. — С. 58–66.
3. Быченко С.Н. Поняла, почему взрослые мужчины, рассказывая о глухарях, плачут // URL.: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/11535 (дата обращения: 30.03.2017).
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Гегель. — М.: Искусство, 1969. — Т. 2. — 328 с.
5. Мифы народов мира: в 2 т. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — Т. 2. — 719 с.
6. Пелешиян А.А. Мое кино. Сборник сценариев / А.А. Пелешиян. — Ереван: Советакан Грох, 1988. — 256 с.
7. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа: в 2 т. / С.М. Эйзенштейн. — М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006. — Т. 2. О строении вещей. — 624 с.
8. Ямпольский М. Схема? Свободная стихия! О творческом методе А. Пелешияна: Илья Вайсфельд, Виктор Шкловский, Юрий Лотман / М.: Ямпольский // Искусство кино, 1988, № 4. — С. 60–71.

REFERENCES

1. Aronson O. Artavazd Peleshjan. Mgnovenie chelovechestva [Artavazd Peleshjan. Moments of humankind] // URL.: <http://os.colta.ru/cinema/projects/67/details/2261> (data obrashhenija: 30.03.2017).
2. Berkova N.N. K voprosu ob idejno-tematicheskoj napravlenosti fil'mov o vzaimodejstvii obshhestva i prirody [The question of ideas and themes of movies about society and nature interaction] / N.N. Berkova // V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii / Sb. st. po materialam XXXI mezhdunar. nauch.- prakt.konf. № 12 (31). — Novosibirsk: Izd. «SibAK», 2013. — P. 58–66.
3. Bychenko S.N. Ponjala, pochemu vzroslye muzhchiny, rasskazyvaja o gluharjah, plachut [I understood why adult men, when talking about wood grouses, cry] // URL.: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/11535 (data obrashhenija: 30.03.2017).
4. Gegel' G.V.F. Jestetika [Aesthetics]: v 4 t./ Gegel'. — M.: Iskusstvo, 1969. — T. 2. — 328 p.
5. Mify narodov mira [Myths of the world's people]: v 2 t. — M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1991. — T. 2. — 719 p.
6. Peleshjan A.A. Moyo kino. Sbornik scenariev [My cinema. Collection of Screenplays] / A.A. Peleshjan. — Erevan: Sovetakan Groh, 1988. — 256 p.
7. Jezenshtejn S.M. Neravnodushnaja priroda [Unindifferent Nature]: v 2 t. / S.M. Jezenshtejn. — M.: Muzej kino. Jezenshtejn-centr, 2006. — T. 2. O stroenii veshhej. — 624 p.
8. Jampol'skij M. Shema? Svobodnaja stihija! O tvorcheskom metode A. Peleshjana: Il'ja Vajsfel'd, Viktor Shklovskij, Jurij Lotman [The scheme? Free element! On the creative method of A. Peleshyan] / M. Jampol'skij // Iskusstvo kino, 1988, № 4. — P. 60–71.

Автор выражает благодарность Центральному государственному архиву кинофото-документов и звукозаписей Республики Казахстан за содействие в обеспечении статьи иллюстративным материалом из фильма «Соленые слезы Турана», а также благодарит режиссеров С. Быченко и И. Головнева за возможность публикации кадров из фильмов.

Criteria of Composition of Documentaries about Nature

Nadezhda N. Berkova

Assistant Professor of Cinema History and Theory Department
Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov

UDC 778.5

ABSTRACT: The author analyses the challenging issue of audiovisual material organisation in documentaries which has not yet received ample attention. It is shown how assembly-rhythmic construction of audiovisual forms with frame accentuation points out the completeness of a film composition.

The author draws attention to the films about ecology, or alternatively about the interaction between nature and society. It is analysed how basic accentual frames connect the parts of the whole by using distant assembling, harmonizing the structure of the documentary by means of artistic and poetic devices (in technical terms — optical methods), providing visual and sensual perception of images in certain rhythm.

For the analysis the author has selected a series of films: *Inhabitants, The Seasons of the Year* by A. Peleshyan, where the composition is united by triple repetition of the same pictures, *Salty Tears of Turan* by V. Belyalov and L. Muhametgalieva, containing triple picture shifts with petroglyphs (ancient stone art), Golovnev's *Little Katerina* with the composition structured by triple picture shift with the use of one camera technique. In his documentary *Brothers and birds* S. Bychenko uses triple or quadruple picture shift by applying triple/quadruple exposition and by supplying documentary shots with quotations. The thesis of assembly-rhythmic film construction is grounded on the base of the number "three".

Thus the documentary material is organized according to the "laws of organic nature phenomena structure" (Sergei Eisenstein), which are included in the recommended methods for art creation. But this does not mean that the techniques in question can be incorporated as a canon. Film language develops in the process of searching experiments. Feeling/understanding of the rhythmical construction, as well as knowledge of the laws of art, correlated with the above mentioned contributes to the creation of works that would have inspiring persuasive force.

KEY WORDS: auteur cinema, interaction between nature and society, filming animals, remote assembling, audiovisual figure