

## KULTUROZNAWSTWO

*Natalia Kaźmierczak*

DOI: 10.15290/sw.2023.23.16

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: natkaz77@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7589-3320

**Проблема художественности документального кино.  
На материале фильма Анджея Чарнецкого *Крысолов*****Ключевые слова:** художественность, документальность, Крысолов, Анджей Чарнецкий

Обсуждение поставленного в заглавии статьи вопроса необходимо начать с определения специфики жанра, которая, по мнению киноведев, заключается главным образом в особом отношении режиссера к реальности. Само понятие «документальность» определяет, насколько материал передает реалистическое, неискаженное отображение окружающей действительности и может быть применено к различным видам изобразительно-выразительного материала, таким как тексты, звуковые записи, фотографии и кадры фильмов. Съёмочный материал считается документальным, если он представляет собой подлинный отпечаток реальности, который не подвергался вмешательству и не был постановочным. Это означает, что документальный фильм должен быть объективным и отражать реальность без искажений или преувеличений [Ziółkowska-Kurczuk 2015, 25; Zwiefka 2019, 88].

В документальном кино, в отличие от игрового, режиссер не контролирует происходящие события. Реальность фиксируется на киноленту без изменений, а роль режиссера сводится к выбору объектов и определению метода съёмки для создания нужного контекста [Манохин 2019, 26]. Подчеркнем, что ограничение режиссерского вмешательства

в процесс создания документального фильма в киноведении рассматривается как спорное, поскольку режиссер вынужден решать, между прочим, вопросы выбора освещения или угла съемки и способа монтажа [Борисов 2019, 251–252].

Понятие художественности в кино заключается в возможности создавать иллюзию реальности, убеждая зрителя в истинности того, что он видит на экране, и в возможности вызывать у него эмоциональный отклик [Лотман 1973, 5]. Художественность в документальном кино понимаем не только как способность донести информацию о реальности, но и как способность передать эстетические качества этой реальности и создать ситуацию вовлечения зрителя в происходящее на экране [Przyłipiak 2000, 168–206]. Следовательно, эстетические качества документального кино могут быть выражены соответствующим выбором кадров, звуковым оформлением, а также в подборе темы и способе ее представления.

*Крысолов* – документальный фильм польского производства, созданный в 1986 году под режиссурой Анджея Чарнецкого. В центре сюжета находится специалист по уничтожению крыс в промышленных масштабах, который описывает свою работу, рассказывая о выполнении одного из заказов. Для эффективного уничтожения крыс требуется тщательно разработанный и изощренный метод, так как эти животные являются чрезвычайно умными. Фильм неоднозначен и производит на зрителя угнетающее впечатление, которое обусловлено не только содержанием сюжета, но и обстановкой, в которой он был снят (на огромной скотобойне), а также высоким качеством операторской работы.

Фильм Анджея Чарнецкого рассматривается исследователями как символическое изображение подавления политической оппозиции в Польше, осуществляемое генералом Ярузельским. Интерпретация главного персонажа фильма, носившего темные очки, создавала параллели с реальными событиями. Диалоги, произносимые вне кадра, метафорически отражали процесс устранения основных активистов оппозиции – так называемых «пешек», с которыми власть вступает в доверительные отношения, выманивая их из подполья с целью конечной расправы над изолированным лидером [Hučková 2015, 414].

Композиция данного произведения построена на взаимодействии высказываемых крысоловом рассуждений и аудиовизуального слоя

(образы, звуки, издаваемые животными, шум). История протагониста представляет собой, если можно так выразиться, классический способ построения сюжета, который нам знаком из художественной литературы<sup>1</sup>. Причем художественная выразительность кадров фильма *Крысолов* связана с тем, как режиссер преобразовывает физическую реальность в экранный образ. Вероятно, стремление режиссера вносить изменения в интересующую его действительность связано с тем, что такое художественное преобразование снимаемого мира, целенаправленно открывает образный аспект фильма. Именно за счет образности зритель погружается в действие кинематографического произведения и начинает переживать реальность, отображенную на экране.

Особую роль в построении условий восприятия *Крысолова* играет показанный в начале фильма эксперимент, который направлен на исследование продолжительности борьбы животных за выживание. Ученый, осуществляющий этот эксперимент, использует надежду на спасение как стимул для увеличения времени, в течение которого крыса будет сопротивляться гибели. Одна из крыс, которой предоставляется возможность спастись, борется за жизнь в течение пятнадцати часов, в то время как другая крыса, лишённая такой возможности, гибнет в течение пятнадцати минут.

Демонстрация данного эксперимента оказывает существенное влияние на условия восприятия рассматриваемого фильма. Обсуждаемая начальная сцена служит осмысленным введением для всего сюжета в целом: она предугадывает последующие события, пробуждает интерес зрителя и способствует формированию основы для раскрытия идеи режиссера. Этот эпизод выполняет функцию контекста, в рамках которого трактуется содержание последующих сцен.

Таким образом в качестве универсального смыслового контекста восприятия данного фильма выступает факт использования надежды и доверия в качестве инструментов власти. Данное толкование подтверждается также художественными решениями, выражающими

---

<sup>1</sup> Имеется в виду: завязка – то есть: перед героем ставится цель уничтожить крыс, развитие событий – обсуждение и выбор методов истребления, кульминация – реализация этих методов, борьба с наиболее интеллигентными вожаками и развязка.

авторскую позицию. Например, в начале фильма эксперимент показан на экране телевизора крупным планом, что можно воспринимать как подсказку режиссера и указание на погружение зрителя в мир иллюзий. Сам факт опосредованной демонстрации при помощи показанного телевизионного экрана на «большом экране» отсылает не только к проблеме искажения действительности для создания определенных настроений и взглядов на жизнь, но и, в некотором смысле к проблеме самореферентности искусства документального кино. Режиссер умышленно вызывает в зрителе рефлексии о взаимодействии документального фильма и реальности, о степени объективности показанного на экране.

Функция анализируемого художественного приема заключается также в создании упомянутого выше эффекта эмоциональной вовлеченности зрителя. Телевизионный экран на «большом экране» создает своеобразный метакомментарий, подчеркивающий связь между экранным и внешним миром, разрушающий четвертую стену и активизирующий зрительское восприятие.

Как уже упоминалось, сюжет фильма посвящен проблеме истребления крыс. Для того, чтобы уничтожить всю популяцию, крысолов должен завоевать доверие этих животных. Интересно отметить, что главный герой избегает использования слова «крыса», заменяя его личным местоимением во множественном числе «они». Вероятно, такой подход нацелен на то, чтобы вызвать у зрителя чувство сопереживания животным. Эта цель подчеркивается также выбранным ракурсом съемки в сценах с участием крыс и крысолова: съемка ведется с уровня пола таким образом, что крысы находятся на уровне взгляда зрителя, а крысолов наблюдает за всем происходящим сверху.

Зрительское восприятие данной сцены направлено прежде всего на выявление смыслового центра события, обнаружение ключевой точки, отображающей основные характеристики и связи экранного мира. После определения, что таким основным элементом и смысловым центром являются животные, зритель одновременно обращает внимание на периферийное пространство кадра, в котором находится крысолов. Благодаря взаимодействию центра (животных) и образа наблюдающего сверху крысолова формируется значимая определенность воспринимаемого действия на экране. Информация смыслового центра удовлетворяет первоначальные потребности зрителя, затем его

взгляд фиксирует все остальное пространство кадра и фокус внимания переносится на крысолова, активизируется напряжение, вызванное противопоставлением, что подчеркивает проблему неравной борьбы за выживание. Периферийный образ крысолова выполняет функцию трансформирующего элемента, отвечающего за последующее развитие образов во времени и замену одной смысловой основы другой.

Таким образом, показываемый мир, представляет собой художественную модель действительности. Данная модель обрабатывается сознанием зрителя, которое создает чувственное отражение видимого на экране. Весь процесс подразумевает определенные усилия со стороны субъекта, воспринимающего происходящее, и требует осознанного и эмоционально настроенного участия в событиях на экране. Режиссер рассматривает это участие как организующий принцип кинонарратива на микроуровне, а также как способ представления пространственно-композиционных решений в кадрах фильма.

В аудиовизуальном слое фильма раскрывается образ коллективного героя – животных, противостоящих крысолову. Данный слой структурирован на основе четырех равнозначных композиционных частей. Первая часть посвящена ранее упомянутому эксперименту, вторая же демонстрирует естественное поведение животных и их страх перед человеком. Режиссер постепенно знакомит зрителя с животными, представляя их характеры и мир, в котором они существуют. Крысы часто демонстрируются в крупном плане, а съемка ведется с использованием камеры ночного видения.

Третья композиционная часть фильма, посвященная животным, представляет собой исследование эффекта завоевания доверия животными. Камера использует дневное освещение для подчеркивания факта того, что животные более не испытывают страха перед крысоловом и полностью ему доверяют, следуя за ним повсюду. Крысолов выводит животных из скотобойни на улицу и травит их, наблюдая за тем, как они едят и тут же погибают. Завершающие эпизоды данного фрагмента фильма фокусируются на конфликте между крысоловом и вожаками крыс, наиболее интеллигентными представителями животных. Несмотря на то, что вожаки проявляют недоверие к крысолову и уходят глубже в норы, в результате выбора новых менее тонких методов уничтожения, они лишены шансов на выживание.

Анализ художественного приема представления крыс как полноценного персонажа в данном кинематографическом произведении вписывается в спектр вопросов, рассматриваемых с точки зрения исследования категории субъектности животных. Исследования животных (Animal studies) представляют собой мультидисциплинарную научную дисциплину, объединяющую ученых искусствоведения, антропологии, биологии, кинематографии, психологии, литературоведения, философии и др. Цель таких исследований заключается в изучении и понимании взаимоотношений между человеком и животным, как в исторической перспективе, так и в современном контексте. В рамках гуманитарных наук, область исследований, посвященных животным, начала формироваться в 1990-е годы. основополагающий теоретический вклад в развитие этой дисциплины был внесен факультетами и кафедрами, специализирующимися на культурологии, сравнительном литературоведении и литературной критике [Wolfe 2010, 99].

Одним из первых мыслителей, отказавшихся от инструментально-механистического подхода к животным, доминировавшего в научном и философском дискурсе был Джереми Бентам. Поставленный им вопрос, смещающий акцент с когнитивных способностей животных на их способность к страданию, привел к переосмыслению общего взгляда на живое существо. Такой поворот в философском мышлении, подчеркивающий моральную значимость страдания, независимо от интеллектуальных способностей, заложил основу для современных этических теорий в отношении животных, включая развитие концепций прав животных [Tymieniecka-Suchanek 2005, 160].

Страдание в контексте человеческого опыта подразумевает значительное изменение в онтологическом статусе человека, подчеркивая общность с животными в аспекте смертности. Смертность, как крайнее выражение осознания конечности существования, является фундаментальной чертой, которую человечество разделяет с животным миром [Chymkowski 2014, 35–44]. Визуализация страдания и смерти животных и включение этих тем в кинематографическое повествование обогащает смысловую структуру фильма и способствует конструированию его вневременного и универсального значения. Кадры с умирающими крысами, а также кадры, показывающие туши животных, висящих на крюках на скотобойне не только выступают

в роли визуальных символов, но и вносят в фильм дополнительные слои интерпретации. Подобные изображения воспринимаются как метафоры, служащие осмыслению более широких тем, связанных с опытом страдания и конечности бытия, опытом общим для животного и человека.

Заключительная четвертая часть фильма посвящена главному герою. Зритель знакомится с другим аспектом его личности, когда герой предстает перед нами в роли мастера по часовому делу. Вместе с тем, внешний образ этого персонажа также меняется. Заключение фильма дает возможность более глубокого восприятия произведения не только в рамках социально-политического контекста времени, в котором оно было создано, но и в более универсальном ключе. Основное занятие крысолова указывает на его стремление к совершенству и мастерству, а также на такие качества, как тщательность и внимательность к деталям, которые проявляются и в других аспектах его жизни. Это может быть связано с поиском гармонии и баланса в жизни, а также с желанием достичь максимально возможного качества во всем, что он делает. Крысолов – своеобразный художник, а истребляемые им животные заслуживают уважения как достойные противники.

В завершающей сцене фильма рассказ крысолова можно рассматривать в некотором смысле как исповедь, в которой он выражает желание не только вести «нормальную жизнь», контролировать течение времени. Ремонт часов может символизировать желание исправить или восстановить то важное, что было утрачено, наладить отношения с другими людьми и с самим собой.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что режиссер стремился не только показать историю своего героя, но и активизировать зрителя при помощи расширения границ видимого мира. В *Крысолове* перед зрителем ставится не имитация реальности или ее иллюзия, а уникальное художественное осмысление этой реальности, выраженное с помощью определенных художественных средств выражения. Прием преобразования снимаемого мира, посредством выбранных режиссером композиционных решений трансформирует документальное в условное, благодаря чему фильм выходит за рамки жанра документального кино и становится своеобразным философским обобщением.

## Literatura

- Borisov S.I., 2019, «*Dokumental'nost' i „hudożestvennost'” v teorii i praktike otečestvennoj televizionnoj dokumentalistiki: ispravlenie bazovyh ponâtiijnyh i terminologičeskikh kodov (rabota nad ošibkami)*, [v:] *Aktual'nye problemy èkrannyh i interaktivnyh media*, Moskva. [Борисов С.И., 2019, «Документальность» и «художественность» в теории и практике отечественной телевизионной документалистики: исправление базовых понятийных и терминологических кодов (работа над ошибками), [в:] *Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа*, Москва].
- Chymkowski R., 2014, *Zwierzęta i antropologia kultury*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 1 (442), s. 35–44.
- Czarnecki A., 1986, *Szczurołap. Film dokumentalny* [CD-Rom], Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź.
- Hučková J., 2015, *Opowieści naocznego świadka. Kino pomiędzy wiosnami solidarności*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego*, red. M. Hendrykowska, Poznań.
- Lotman Ū.M., 1973, *Semiotika kino i problemy kinoèstetiki*, Tallin. [Лотман Ю.М., 1973, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин].
- Manohin D.K., 2019, *Teoretiko-m etodologičeskie problemy kinovedčeskogo diskursa: semiotičeskie zametki*, „Sovremennyj diskurs-analiz”, No. 3(24), s. 24–30. [Манохин Д.К., 2019, *Теоретико-методологические проблемы киноведческого дискурса: семиотические заметки*, «Современный дискурс-анализ», № 3(24), с. 24–30].
- Przyłipiak M., 2000, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk.
- Tymieniecka-Suchanek J., 2005, *Zwierzę jako podmiot. Próba rekonesansu badawczego z omówieniem „Lwa świętego Hieronima” Zofii Kossak*, [w:] *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*, red. B. Czapik-Lityńska, M. Buczek, Katowice.
- Wolfe C., 2010, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, London.
- Ziółkowska-Kurczuk N., 2015, *Zwykły człowiek jako bohater filmu dokumentalnego*, „Zeszyty Naukowe KUL”, nr 3(231), t. 58, s. 25–39.
- Zwiefka A., *Prawdziwa fikcja. 2019. O przekraczaniu granic gatunkowych w filmie dokumentalnym*, „Kultura i Edukacja”, nr 3(125), s. 86–96.



---

THE ISSUE OF ARTISTIC VALUE IN DOCUMENTARY CINEMA.  
BASED ON THE DOCUMENTARY FILM *RAT CATCHER*  
BY ANDZHEY CHARNETSKY

ABSTRACT

**Key words:** artistic value, documentary, *Rat Catcher*, Andzhey Charnetsky

The article examines the issue of the relationship between “artistic value” and “documentary” in the film mentioned in the title. The creative reinterpretation of reality, achieved through the purposeful visual organization of the documentary film, is understood as an expression of the director’s authorial position. The author of the article also attempts to identify the aesthetic dominants of A. Charnetsky’s film and demonstrate its semantic significance, which is conveyed through the metaphorization of the reality captured on film.