

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций
Факультет журналистики

На правах рукописи

ЗЫКОВ Антон Адамович

**Метод художественной реконструкции в документальном кино:
этический и эстетический аспекты**

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:
творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –
кандидат филол. наук,
доцент А.А. Пронин

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург
2016

Содержание

Введение	3
Глава I. Реконструкция в документальном кино	10
§ 1.1. Понятие реконструкции в неигровом кино	10
§ 1.2. Разновидности и особенности исторической реконструкции	20
§ 1.3. Технология и техническая база	26
§ 1.4. Реконструкция в псевдодокументалистике	29
§ 1.5. Критерии необходимости использования реконструкции	40
Глава II. Функции реконструкции в документальном фильме	47
§ 2.1. Иллюстративная функция	48
§ 2.2. Презентационная функция	53
§ 2.3. Стилистическая функция	57
§ 2.4. Символическая функция	61
§ 2.5. Драматургическая функция	64
Глава III. Историческая реконструкция как элемент нарратива	71
§ 3.1. Повествование в биографических фильмах-портретах	72
§ 3.2. Повествование в документальных лентах о войне	81
§ 3.3. Повествование в политических фильмах	90
Заключение	96
Библиография	100
Фильмография	105
Приложения	107

Введение

Когда в конце XIX века братья Люмьер представляли свои, ставшие позднее знаменитыми, минутные фильмы («Прибытие поезда», «Завтрак младенца», «Выход рабочих из фабрики» и т.д.), инженерная мысль в тот момент позволяла лишь оживлять фотографические изображения. И мало кто мог поверить, что данный вид технической деятельности позже станет самым популярным жанром массового искусства. Но ведь именно с рождением кинематографа появилась на свет и документалистика. В конце 1800-ых годов о возможности движения в кадре могли знать лишь единицы. Публику пугало приближение и увеличение с каждым мгновением небольшой точки и дальнейшее превращение ее в локомотив, едущий на них. В зале начиналась паника.

Именно с первыми работами Д. Вертова многие связывают начало документалистики, как отдельного жанра кинематографа. Несмотря на его убежденность в том, что искусство должно работать пропагандистским рупором революционных мыслей, Дзига Вертов первым вводит понятие «киноглаз», использует в фильмах титры и ищет новые формы подачи кинодокументов¹. При этом, не рассматривает даже малейшей возможности для вымысла и постановки в картинах. В созданном им журнале «Киноправда» основной упор делается на новое эмоциональное звучание хроникальных эпизодов, которые монтирует сам Д. Вертов, соединяя разделенные по времени части в единый целый фильм. Таким образом, монтаж перестает быть приемом последовательного повествования и становится более широким и емким. В то же время у него появляются новаторские идеи в области телевизионном кино, создавая первый сценарий к картине «40 метров. Последний путь Ленина из Горок в Москву».

¹См.: Портал Российского документального кино. [Электронный ресурс] URL: http://vertov.ru/Dziga_Vertov.., Дата обращения: 30.01.2016.

Небольшие фильмы или зарисовки, например, о юной воспитательнице детского сада или коллективный портрет одного из выпускных классов² выйдут на широкие экраны в СССР в конце 50-ых. А с 60-го года с момента основания на базе «Мосфильма» студии «Телефильм» постепенно начнет развиваться одноименный термин.

Естественно, как и любой творческий продукт, создаваемый в то время, документальные фильмы проходили цензуру, несмотря на это самая полная картина происходящего всегда формировалась благодаря именно такому виду кинематографу.

Рассказывая о чем-либо, автор просвещает аудиторию, как просвещают, например, писатели и публицисты, сочиняя стихотворения, романы и другие формы эпистолярного жанра. В этом смысле, документалистика также тесно связана с литературой. Задokumentированная реальность в некоторых случаях могла стать сценарием для произведений³. В то же время способ создания многих картин неигрового кино – использование различных приемов и новых форм подобно литературным выразительным средствам, ставят данные жанры в один ряд.

Объединяет документалистику с литературой и понятие «документ». До изобретения аудиовизуальных средств фиксации изображения летописцы записывали все на пергаментях, листах и книгах. С течением времени развились технологии – появились фото-, а затем видеокамеры, благодаря которым документалист сумел запечатлеть все самые важные вехи человеческой жизни.

Правда, так было не всегда, после «перестроечного бума», когда на телевидении стали появляться всевозможные программы, опровергающие идеи «светлого будущего», с наступлением сложного периода в 90-ые годы документалистика с телевидения ушла практически полностью. Тем не

²Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М. 2009. С. 4;

³Беспяева М.И. Образ документального кино. Алматы, 2015. С. 2.

менее, с того периода времени сохранились хроникальные кадры основных этапов смутных событий. В XXI веке, а особенно с наступлением 2010-ых количество документальных картин, сериалов и проектов увеличивается в несколько раз. С одной стороны, это обусловлено сменой политического строя, поколения и появление необъятного исторического пласта, нетронутого доселе ни разу. С другой стороны – с развитием технологий производства фильма. В прошлом только для съемки одного эпизода необходимо было помимо удачи автора – громоздкие камеры и большое количество пленки. В наши дни весь процесс облегчается в разы, ведь каждый может снять на HD-камеру или на мобильный телефон несколько сцен. Другое дело, что сложность заключается в том, чтобы разработать грамотный и интересный сценарий.

Но у быстрого технического развития есть и обратная сторона. Многие телевизионные процессы приобретают статус конвейера, а карты памяти в камерах на 1 терабайт записывают большое количество дублей различных сцен. Опытные документалисты, которые снимали еще в то время, когда пленка была в дефиците, утверждают, что развитые технологии расслабляют режиссеров, поэтому они нередко прибегают к постановкам даже в документальных фильмах. Хотя для красоты и эстетики материала, постановки используются в наше время и в новостном производстве.

С другой стороны, общество всегда интересовало то или иное событие и явление, их причины и предпосылки. С началом эры кино и телевидения в мире постепенно накапливались различные аудио- и видеозаписи хроникального типа. Но одновременно с этим авторы документальных фильмов брали архивные кадры для своих лент. И с некоторых пор, например, планы взятия Рейхстага, если они используются во многих картинах, приобретают статус штампа. Но согласно исследованиям заверениям хроникальных подтверждений того или иного события, явления, происшествия. Развитие документалистики помогает человечеству

разбираться в самых серьезных вопросах прошлого, решать проблемы и делать соответствующие выводы. Слова автора фильма, подтвержденные хроникой, кажутся правдой. Но желания творцов – безграничны. Вполне возможно сейчас документалисты берутся за такие темы, когда для реализации которых сложно найти необходимые видеодокументы. Поэтому моменты в фильмах иллюстрируют с помощью реконструкции. Таким образом, в документальное произведение внедряется игровое кино.

В то же время на телевидении наметился принцип развлекательности аудитории⁴. Многие формы реконструкции используются в фильмах и для того, чтобы визуально привлечь и развлечь телезрителя. В документальном кино главная цель – достижение безграничного интереса аудитории к той или иной проблеме и теме. Но чрезмерное использование реконструкции может помешать чистому восприятию факта, поскольку человек, глядя на постановочные кадры, осознает, что происходящее сыграно и может не иметь ничего общего с историей.

Любая форма реконструкции заключена в определенные рамки, имеет четкие границы и фиксированное время. Она появляется в фильме в определенный промежуток и для решения конкретных задач. Можно проследить взаимодействие изучаемого нами метода с фильмом в контексте нарративного подхода. В данном случае документальный фильм сам по себе имеет повествовательную основу, которая в равной степени присуща и методу художественной реконструкции. То есть получается феномен нарратива в нарративе. Рассказ в картине протекает по всем композиционным законам повествования – от начала до конца. В нем присутствуют главные герои, второстепенные персонажи, каждый новый виток развития события четко прослеживается в ленте. Кроме того, его форма имеет классические атрибуты (экспозиция, развитие действия, кульминация, развязка)⁵. Исходя из

⁴Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб. 1999. С. 52.

⁵Шилихина К.М. Иронический нарратив: Особенности структуры текста. // Вестник Воронежского государственного университета. 2012. С. 59.

этого, в нашем исследовании мы рассмотрим данный феномен, условно разделив его структуру на две основные категории:

- *эпический нарратив*, то есть словесный, когда о свершившемся событии рассказывают автор, очевидцы или сами действующие лица события,

- а также *миметический нарратив* – само событие разыгрывается как экранное действие. Именно данный вид нарратива станет основной единицей анализа. Нам важно проследить, благодаря каким категориям, реконструкцию зритель воспринимает главным образом, как неотъемлемой частью целого фильма. Кроме того, в ходе нашего исследования определим слаженность и взаимодополняемость эпической и миметической категорий между собой. Представляется также важным определить, насколько само вкрапление реконструкции может быть достоверно, убедительно и гармонично внедряться в общую канву фильма.

При этом реконструкцию или постановку нельзя назвать новым веянием в документалистике. Вновь возвратимся к эпохи братьев Люмьер. Конечно, их фильмы назвать документальными нельзя. Как было сказано выше, из-за новизны процесса для окружающих в то время съемки их 40-секундных роликов получались похожими на документальную картину, ведь все герои тех лент вели себя абсолютно естественно. Но в одном из их фильмов «Политый поливальщик» использована явная игра – мальчик наступает на шланг, вода перестает идти, поливальщик смотрит внутрь, после чего сильная струя бьет ему в лицо. То есть можно предположить, что уже в то время зарождались принципы игры в кинематографе. Однако широкое распространение начала получать лишь спустя век. Частое использование подобного приема и недостаточное теоретическое осмысление определила **актуальность** исследования. Прежде всего, речь идет об исторических эпохах, когда кинематограф еще не был изобретен. Например, о жизни в

Древнем Египте можно рассказать, демонстрируя планы пирамид, различные рисунки, и выдержки из исторических источников. Однако на 70 % такая работа будет состоять из эпизодов, воссоздающих то время, благодаря актерам и массовке. В современном телевизионном производстве создано много кинолент, целиком состоящих из реконструкции. В них остается классическая форма подачи информации – закадровый текст автора и синхроны экспертов и историков. Еще одна немало важная особенность изучаемого нами феномена – реконструкция отдельного события или детали. В отечественной документалистике появились проекты, в которых воссозданные события несут сугубо символический смысл. Режиссер сделал подобное ради усиления драматургии.

Новизна работы заключается в комплексном подходе к анализу метода художественной реконструкции в документалистике.

Таким образом, **целью** исследования является определение функционально-смысловой и стилистической роли художественной реконструкции в создании документального фильма, эстетических и этических принципов целесообразности ее использования.

Поставленная цель определила **задачи**, которые решались в ходе исследовательской работы:

- выявить признаки, характеристики разновидности метода реконструкции;
- проанализировать основные функции, благодаря которым исследуемый нами метод может иметь эстетическую оправданность в фильмах;
- определить этические границы использования реконструкции в документальных лентах;

- изучить принципы использования реконструкции в отечественных фильмах, снятых за последние 10 лет.

- рассмотреть изучаемый нами метод в контексте нарративного подхода в документальном кино (на примере картин о войне, фильмов-портретов, а также политических лент).

Объектом исследования служит метод реконструкции в документальном телефильме.

Предметом исследования являются этические и эстетические принципы использования реконструкции в документальных телефильмах.

В основе реконструкции лежит актерская игра, которая не всегда исполнена профессиональными артистами, тем не менее, зачастую – по законам драматургии. **Теоретической основой** нашего исследования послужили работы Аристотеля «Поэтика», а также «Запечатленное время» А. Тарковского. В области данного метода также можно выделить труды С. А. Муратова, В.Ф. Познина, Н.Ю. Крючковой, А.В. Банникова, О.С. Саринной и других. Многие работы отечественных и зарубежных теоретиков, таких как З. Кракауэр «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», Л. Джулай «Документальный иллюзион», а также Л.Ю. Малькова «Современность как история: реализация мифа в документальном кино» посвящены проблемам правды и преувеличений в документальном кино, что может быть для нас актуально, учитывая специфику нашей работы в области этического аспекта. Помимо этого, стоит добавить, что о неигровых вставках в документальные ленты рассуждали Г. Козинцев, К.А. Шергова, А. Кончаловский, А. Лошак, П.Я. Солдатенков и другие.

Автором данной исследовательской работы были изучены материалы статей, а также интернет-блогов и пространств. Например, об истории документального кино наиболее широко говорится на сайте Vertov.ru. А о

реконструкторском искусстве наиболее полно сказано в блоге ritsu.ru, а также на сайтах обществ «Рекон», «Красная звезда» и «Ударная армия».

Эмпирическую базу составляют документальные фильмы и сериалы последних 11 лет (с 2005 по 2016 г.) на телеканалах: Первый, Россия-1 и Россия-Культура, НТВ, Пятый канал, ТВ-Ц, 365, а также зарубежные: Discovery, 24Dok и др. Телекартины выбраны по функционально-смысловому признаку.

Методы научного исследования:

- Сравнительный анализ и синтез;
- Метод наблюдения;
- Экспертные интервью;
- Нарративный анализ.

Практической *апробацией* результатов стало использование полученных навыков автором данного исследования на месте работы – в редакции телеканала «НТВ-Петербург», вплотную сотрудничая с реконструкторскими клубами во время создания тематических сюжетов и репортажей для информационной программы «Сегодня в Санкт-Петербурге».

Исследование состоит из *введения, трех глав и заключения*. Во введении указаны цели и задачи исследования, обозначены актуальность работы, ее практическая значимость и новизна, уточнены методы исследования, а также описаны объект, предмет и эмпирическая база.

В первой главе мы подробно рассматриваем критерии, по которым можно судить об оправданности метода исторической реконструкции в использовании авторами фильмов, а также вступаем в рассмотрение этических и эстетических аспектов изучаемого нами явления путем сравнения классических документальных фильмов с докудрамой, докуфикшном и мокьюментари.

Во второй главе подробно описываются основные функции художественной реконструкции на примерах документальных картин отечественного производства.

В третьей главе исследуемый нами метод представляется в контексте нарративного анализа. Мы подробно рассматриваем, с помощью каких критериев достигается подробное и правдивое повествование в фильмах-портретах, о войне и политических картинах.

В заключении подведены итоги проведенной исследовательской работы.

Помимо этого, в конце работы прилагаются списки используемой литературы, полные данные эмпирического материала, то есть список просмотренных фильмов, а также приложения в качестве двух экспертных интервью в области реконструкции: с режиссером П.Я. Солдатенковым и руководителем клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым.

Глава I. Реконструкция в документальном кино

§ 1.1. Что такое реконструкция в неигровом кино?

Если речь заходит о документальном кино, то каждый, кто сталкивался с подобным видом кинематографа, подумает о возвращениях в прошлое, исторических кинохрониках, либо о той жизни, которая сейчас нас окружает, зафиксированной на камеру. Документалист работает с архивами, тщательно отбирая нужные кадры, либо берет в руки камеру, и, как многие современники сейчас, снимает происходящие вокруг нас события. То есть возникает образ документального как правдивого и верного с исторической и фактологической точки зрения. В последнее время метод реконструкции события все больше внедряется в документалистику.

Термин *реконструкция* (с лат. *constructio* 'построение') имеет два значения. Первое связано с коренным переустройством чего-либо, однако в нашем исследовании использована вторая дефиниция: «восстановление чего-л. по сохранившимся остаткам или описаниям»⁶. Чаще всего воссоздается что-либо значимое для общества и человеческой памяти, будь то находки древнейших царских дворцов и гробниц или обустройство интерьера комнаты в стилистике 80-90-ых годов прошлого века. В любом случае, изучаемое нами понятие напрямую связано с историей, ее течениями и изменениями, а, значит, в определенной степени, реконструкция любого события зависит от больших пластов исторической информации, которые содержатся в документах.

С другой стороны, мы вправе предположить, что в основе *реконструкции* лежит актерская игра. Мы регулярно видим эту форму в разнообразных спектаклях и художественном кинематографе. В этом случае, практически всё, что происходит на сцене: от манер и движений актеров, то есть мизансцены, до деталей одежды помогают нам понять эпоху описываемого времени. *«Сама природа театра заставляет режиссера и актера при помощи разнообразных приемов стремиться к познанию*

⁶Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. М. 2003, [Электронный ресурс], URL: <http://slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068&di=vsis&wi=13850>, Дата обращения: 11.11.2015.

*Человека любой эпохи, его пластической культуры и стилового поведения»*⁷. Правда, сложность ремесла актера и заключается в том, чтобы не безжизненно симитировать отрезок времени, а собой прочувствовать все до мельчайших деталей. По мнению исследователя Н.Ю. Крючковой, удачно сделанной мизансценой можно назвать реконструкцией жизни человека или общества⁸. А потому для начала все возможные варианты актерской игры неоднократно разбираются – прочитываются в многочисленных первоисточниках.

Для актеров или массовки специально пишутся сценарии, как и в художественном кино, учитывая любые детали, четко прописывая мизансцены. В этом смысле С.А. Муратов, говоря о сборнике «Современный документальный фильм» 1970 года, вполне справедливо рассуждает о роли сценария в документалистике и задается вопросом, если мы показываем жизнь, как она есть, как можно ее подогнать под определенную фабулу? Ведь все подлинные эмоции и реакции уходят на второй план, а сам человек превращается в исполнителя, то есть актера. Внедрение репортажности губило на корню само направление, по мнению С.А. Муратова, потому что в натуральную жизнь входило игровое кино⁹. Однако, как и в случае с развитием языка, когда в него проникает заимствованная лексика, так и в документалистику входит реконструкция. С развитием различных видов и форм неигрового кино, элементы воссоздания прочно ассимилируются.

Кинорежиссер П. Я. Солдатенков называет реконструкцию попыткой оживления истории, которую невозможно остановить хотя бы из-за того, что с годами количество форм документалистики увеличивается:

⁷Крючкова Н.Ю., Метод художественной реконструкции как основной принцип работы над пластическим образом спектакля в любительском театральном коллективе. – М. 2013. С. 233.

⁸Там же.

⁹Муратов С.А. Пристрастная камера. М. 2004. С. 54.

«Необходимость должна иметь творческую природу, а не утилитарную. Творчество, в отличие от "продукции", свободно в своих границах. Документальный фильм, как форма искусства, принципиально ориентируется на обобщение и, в конечном счёте, на вечность. <...> Материалом для экрана в большей степени является реальность окружающей нас жизни, вернее, изображение этой реальности. Это такая форма синтетического искусства, в котором в той или иной мере могут объединяться любые проявления человеческого творчества. И здесь уже сам кинематограф требует от всего этого максимальной правдивости и естественности.»¹⁰.

Значение документального кинематографа, а позже и роль реконструкции в нем неоднократно подвергалось сомнениям. Некоторые режиссеры не верят в то, что неигровое кино – это документ в чистом виде. Они делают упор на то, что это, прежде всего, зрелище, снятое по всем канонам искусства, куда может внедряться наука.

Выше мы уже затрагивали исторический аспект вопроса зарождения метода художественной реконструкции. Но первым документалистом, намеренно использовавшим принцип организованных съемок ради увеличения интереса в фильме, был Роберт Флаэрти. В своей известной немой картине «Нанук с севера» (1922 г.) он показал быт эскимосов, а также жизнь самого знаменитого охотника в Порте Гаррисон Нанука. Несмотря на то, что автор ездил за ним по всем окрестностям, а исходный материал в итоге весил несколько футов, без постановки не обошлось – Флаэрти для массовости и лучшего понимания, кто такие эскимосы, добавил главному герою несколько помощников с охотничьим снаряжением, а также их жен и детей¹¹.

¹⁰Фрагмент интервью с российским кинематографистом Петром Яковлевичем Солдатенковым., [личный архив], См. Приложение 1. С.108, Дата беседы 07.12.2014.

¹¹Грачева Е. Журнал «Сеанс», №32 Недостаточно реальности/Жизнь и кино Роберта Флаэрти. [Электронный ресурс], URL: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti/>, (Дата обращения 11.11.2015);

Одним из главных достижений в тот момент, по заверениям самого режиссера, было то, что эскимосы полностью понимали те задачи, которые ставились перед ними и не выполняли многие действия без просьбы Р. Флаэрти¹². Постепенно авторский вымысел все больше проникал в документальные ленты. Чуть позже, в 1938 году немецкая режиссер Лени Рифеншталь в одном из своих фильмах – об Олимпийских играх в Берлине просила некоторых спортсменов специально на камеру повторять свои попытки. В Советском союзе не все становились последователями категоричного подхода к документальности Дзиги Вертова. Знаменитому режиссеру и военному оператору Роману Кармену за время своих путешествий приходилось прибегать к инсценировкам. В одном из известных картин «Нефтяники Каспия» (1953) с помощью довольно репортажного стиля и грамотного скомпонованного видеоряда ему удалось показать высадку на шельф самих геологов, хотя месторождение к моменту съемки фильма уже давно работало.

С течением времени документальный фильм менял свои видовые рамки и границы, трансформировались особенности использования метода реконструкции. Сейчас чаще всего с помощью воссоздания одного отдельного эпизода из жизни общества или человека в прошлом, мы узнаем куда больше, поскольку особенно в произведениях искусства попутные характеристики отсылают нас к тому периоду времени, о котором идет речь.

Однако, главным образом, перед автором встает задача «не заиграться» в реконструкцию, чтобы осталось ощущение «*полноценного живого явления*»¹³. Режиссеры вольны изменять некоторые действия или элементы декораций исходя из той задумки, которая перед ними стоит. Таким образом, в театре метод исторической реконструкции выполняется не

¹²Флаэрти. Р. Дневники. Свидетельства. Сценарии. М. 1980. С. 22.

¹³Крючкова Н.Ю., Метод художественной реконструкции как основной принцип работы над пластическим образом спектакля в любительском театральном коллективе. М. 2013. С. 234;

напрямую. В связи с этим возникает вопрос, насколько достоверно с помощью реконструкции передается исторический опыт?

Многие ученые сходятся во мнении, что для того чтобы все сведения описывались точным образом, необходимо сохранять ценности, на которых строятся многие научные знания. Например, немецкий философ Генрих Риккерт установил, что ценности могут констатировать саму историю, и что многие из них реализуются в процессе истории¹⁴.

То есть для того, чтобы реконструкция, на которую обычно собирается большое количество человек-участников, была правдива и наиболее полно описывала события прошлых лет, историки не просто прочитывают монографии, справочную литературу и сведения очевидцев, а тщательным образом анализируют ценностную составляющую – что руководило этим народом, ради чего они совершали те или иные действия. В некоторых случаях разбираются и в психологии поведения изучаемых людей.

Как и в любом деле встречаются сложности с наличием нужной исторической базы, что во многом замедляет процесс написания сценария, а следовательно и организации всего съемочного процесса. Например, петербургский исследователь А.В. Банников вспоминает о процессе реконструкции битвы при Андрианополе в 378 году нашей эры, в ходе которой Римская империя потерпела сокрушительный разгром от готов. Поражение предопределило и дальнейший кризис политического и административного плана. По заверениям ученого, точных сведений об этом далеком событии не было зафиксировано практически ни в одном научном труде. Ученый сопоставляет данные разных историков и приходит к выводу, что они немного неправильно рассчитали численность обеих армий. При этом, цифры, которые приводит историк разнятся на несколько тысяч –

¹⁴ Давыдов В.А., Ценности и оценочные суждения в исторических реконструкциях. СПб. 2010. С.132.

вместо 8 пишет 3 тысячи у конницы римлян¹⁵. Конечно, в современном документальном производстве никто 3 тысячи человек массовки не приглашает. Если бюджет картины позволяет, а многие фильмы делаются по заказу телевидения¹⁶, значит и в общую смету производственные излишки могут быть включены, то во время монтажа количество людей можно увеличить в сценах баталлий. Однако историк допускает другую ошибку: по косвенным сведениям, связанным с армиями Римской империи и готов, он приходит к выводу, что их численности примерно были равны – по 40 тысяч человек. А такая ошибка может стоить имиджа всей картины, режиссерской группы и автора сценария, поскольку из числа аудитории канала, где показывают подобное кино, может найтись равнодушный к истории человек, который знает численности всех армий мира в различные времена, и который сообщит на канал.

Изучаемый нами метод некоторые специалисты представляют отдельно от документалистики, ведь он лишь интегрировался в неигровое кино, а значит, существовал и продолжает существовать отдельно. Вопреки частотному мнению, что историческая реконструкция – довольно молодой вид деятельности, можно утверждать, что она появилась в тот период времени, который сейчас принято воссоздавать. Например, у историков существуют свидетельства, когда некоторые гладиаторские бои в Древнем Риме проходили не в классическом виде – боец против бойца, а с элементами постановки. Место проведения преобразовывали в поле боя, а участники делились поровну на две армии – Александра Македонского и Дария III Кодомана и переодевались в амуницию соответствующего периода, после чего разыгрывали одну из битв. И уже в то время подобные действия реконструировались с соблюдением всех исторических деталей конкретного боя. Войска также маневрировали и меняли фланги в зависимости от

¹⁵Банников А.В. Военно-историческая реконструкция битвы при Адрианаполе (9 августа 378 г.)// Вестник СПбГУКИ. СПб. 2013. С. 174;

¹⁶Жукова А., Кравченко Н., Документалистика: конец начала или начало конца?// Коммуникация в современном мире. Воронеж, 2010. С. 12.

развития сражения в прошлом. Однако при этом статус гладиаторского боя оставался неизменным, поскольку люди погибали по-настоящему.

Если рассматривать в нашей работе метод, ссылаясь на то, что корни реконструкции наполовину уходят в театр, то можно обнаружить ее истоки и характерные детали даже в первых трагедиях и комедиях. Во времена Эсхила и Софокла проходили костюмированные представления, в которых актеры, переодетые в шкуры сатиров, распевали дифирамбы богам и, прежде всего, покровителю земледелия Дионису. Несмотря на то, что все знания о богах в древнем мире складывались из мифов, многие одежды и образы воссоздавались по ним, поскольку люди верили в существование божественных существ. И сведения предков позволяют в наши дни ученым составлять полное представление о том, как боги жили, одевались, и какой у каждого из них был характер.

Уже начиная с XVII-XVIII веков, любовь к реконструкциям приобретает массовый характер в Европе. Во многих странах открываются клубы любителей старины, где люди, облачаясь в одежды собственных предков, воссоздавали какие-то детали быта или устраивали небольшие турниры на древних видах оружия. *«Например, в Англии очень популярным увлечением была стрельба из средневекового "длинного" лука. Секретарь великого немецкого поэта Гете Иоганн Петер Эккерман писал, что: "Там (то есть в Англии. — Ред.) из лука стреляют все, кому не лень. Даже в самом захудалом городишке имеется "общество лучников"»*¹⁷. С другой стороны, во время праздников в городах устраивались карнавалы, в которых люди пытались воссоздать танцы различных народов и различные периоды ушедших эпох.

¹⁷ Евсеев А. Реконструкция - хобби или профессия? // Газета «Правда». [Электронный ресурс], URL: <http://www.pravda.ru/society/how/relax/03-09-2012/1126672-reconstruction-1/> (Дата обращения: 12.11.2015);

Вполне возможно, что привитая в настоящее время любовь к антикварным вещам развивалась еще с XIX века. В то время в Швеции отец и сын Хенрик и Хьилмар Линги воссоздавали доспехи и оружие викингов, а также вещи быта. Когда увлечение распространилось на запад, во многих домах реконструированные предметы старины стали неотъемлемой частью интерьера.

В конце века в Германии по заказу правительства создавались целые реконструкторские роты, каждая из которых работала над созданием образов для своих армий. Некоторые занимались внешним видом солдат Древнего Рима, их боевыми приемами, кто-то оттачивал образы рыцарей¹⁸. Именно с того момента мировые клубы любителей старины начали получать государственную поддержку.

Советско-российская история реконструкции начинается в 1970-х годах и развивается под эгидой ВЛКСМ¹⁹, с помощью которого открываются первые военно-исторические клубы. А уже в конце 1980-х прошел первый масштабный фестиваль реконструкторов, на котором воссоздали ход боевых действий Бородинского сражения. В каждом регионе страны существуют свои клубы и сообщества любителей старины, которые постоянно проводят различные тематические выезды и собрания – и это далеко не всегда заключается в рыцарских боях или битвах во времена различных войн. Люди общаются между собой и делятся заработанным опытом. Многие реконструкторы признаются, что их деятельность уже давно стало синтезом хобби и профессии²⁰. Плюсов в занятиях этим видом, по мнению участников, много, поскольку реконструкторы не только общаются между собой, но и

¹⁸ Там же;

¹⁹ Историческая реконструкция. Блог. [Электронный ресурс], URL: <http://www.ritsu.ru/sn23-istoricheskaya-%20rekonstruktsiya.html>, (Дата обращения: 12.11.2015).

²⁰ Евсеев А. Реконструкция - хобби или профессия? // Газета «Правда». [Электронный ресурс], URL: <http://www.pravda.ru/society/how/relax/03-09-2012/1126672-reconstruction-1/>. (Дата обращения: 12.11.2015);

ведут активный образ жизни, что тоже позволяет лучше прочувствовать тот период и тех персонажей, кого приходится воссоздавать.

С того же периода, после распада Советского Союза, российские «реконструкторы старины» активно контактируют с зарубежными коллегами, которые приглашают участвовать в общих проектах. Например, в самом конце 1980-ых еще советская команда участвовала на рыцарском турнире в Польше и сумела занять призовое третье место²¹.

§ 1.2. Разновидности и особенности исторической реконструкции

Изучаемое нами понятие можно охарактеризовать с разных сторон. Прежде всего, по форме воссоздания реконструкция может быть *статичной* и *в движении*. В первом случае основной упор делается на создание атмосферы культурной и духовной жизни народа или отдельной семьи. К этому виду чаще всего относят различные этнодеревни и поселения, в которых наилучшим образом представлен быт предков.

Реконструкция *в движении* представляет собой воссоздание определенных действий, событий, с помощью которых можно наилучшим образом изучить жизнь народов. Например, к подобному виду относится *военно-историческая реконструкция*. Кстати, она больше всего используется в документальных проектах. Некоторые историки не без доли иронии называют воссоздателей боев – большими детьми, поскольку детство уже закончилось, а участники клубов все играют в солдатиков. *«К слову, тех, кто небрежно относится к сохранению исторической аутентичности в*

²¹ Историческая реконструкция. Блог. [Электронный ресурс], URL: <http://www.ritsu.ru/sn23-istoricheskaya-%20rekonstruktsiya.html>, (Дата обращения: 12.11.2015).

форме и военном снаряжении реконструкторы называют «пакимонами», видимо за схожий с героями японского мультфильма нелепый вид»²².

С другой стороны, метод реконструкции можно разделить по периоду:

- Античность;
- Раннее Средневековье (VII – XI);
- Высокое Средневековье (XII – XIII);
- Позднее Средневековье (XIV – XV);
- Новое время (XVI – XVII);
- Наполеоновские войны;
- Первая мировая война;
- Вторая мировая война²³.

Если «рекон» хорошо разбирается в военной истории, то он может участвовать в реконструкциях разных периодов. Перед написанием данного исследования мы разговаривали с идейным вдохновителем военно-исторического клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым. Он сказал, что в его запасниках находятся комплекты обмундирования для пяти разных периодов времени, однако работать может с любой эпохой, главная проблема – это отсутствие разного рода снаряжение. *«Мастеров надо просить сделать – из числа наших товарищей. Можно подбирать самостоятельно. Но это относительно сложно. С одной стороны, без опыта и знаний легко купить, а тем более сделать, некачественную вещь, с другой стороны, сейчас*

²²Мельников И. «Ожившая история» - дело коллективное и очень ответственное. Иначе вы станете "пакимоном" // «Историческая правда». [Электронный ресурс], URL: <http://www.istpravda.ru/opinions/1869/>. Дата обращения: 25.01.2013;

²³Историческая реконструкция. Блог. [Электронный ресурс], URL: <http://www.ritsu.ru/sn23-istoricheskaya-%20rekonstruktsiya.html>, (Дата обращения: 12.11.2015).

имеется много открытых источников информации, откуда мы черпаем всю информацию, и если что-то мы упустили, все восполняем»²⁴.

Третий вид, по которому можно охарактеризовать реконструкцию – метод воссоздания прошлого:

Реконструкция «пяти шагов». Профессиональные реконструкторы могут оценить то, насколько правдоподобно выполнено снаряжение с расстояния пяти метров. Если вдруг видны какие-то неровности или несоответствия первоисточнику, в таком случае подобную одежду могут отправить на пере- или доработку.

Реконструкция (в классическом понимании этого словом). Характеристики, к примеру, предметов должны соответствовать прототипу. Однако допускается использование современных технологий при изготовлении оных.

«Полная» реконструкция. Когда предмет изготовлен по всем стандартам своего времени с использованием ровно тех технологий, которые были свойственные в его эпоху²⁵.

Наконец, последний критерий, по которому можно разделить реконструкцию – способ демонстрации. Условно разделим на *живой* и *телевизионный* варианты. Во время первого «реконы» показывают действие публике вживую. Это предусматривает возможность зрителям присутствовать на поле боя и своими глазами следить за всевозможными взрывами, стрельбами и т.п.

²⁴Фрагмент интервью с организатором военно-исторического клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым., [личный архив], – см. Приложение 2. С. 112-113;

²⁵Быков А.В. Историческая реконструкция. Проблемы и решения. [Электронный ресурс], URL: http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html. Дата обращения: 25.01.2016.

А второй пункт чаще используется на съемках документальной картины. И вся ответственность за расстановку декораций, людей на поле сражения целиком и полностью лежит на плечах режиссера.

Реконструкторы во время съемок фильма – это большое количество массовки. Например, руководитель клуба «Кавалерия» Дмитрий Петухов утверждает, что помощники режиссеров довольно часто обращаются к реконструкторам только за консультацией по ключевым моментам в батальных сценах: *«Работать с реконструктором режиссеру выгодно, в какой-то степени. Он получает не только собственно актёра массовки, но и готовый комплект снаряжения. Причем наверняка все костюмы заранее сшиты под определенного человека и исторически обоснованы. Плюс к этому, у реконструкторов можно арендовать дополнительный реквизит - мебель, шатры, посуду и т.д.»*²⁶.

Петр Яковлевич Солдатенков, российский кинорежиссер и член Союза кинематографистов, уверен, что пытаться найти разновидности реконструкции в документальном фильме не имеет смысла, поскольку в наши дни в подобном метод сливаются десятки различных форм, и каждый раз создаются новые варианты игровых решений на экране: *«Например, автор провоцирует реальных героев на любые человеческие проявления. Или же актёрской игрой повествует о событиях, имевших место в прошлом»*²⁷.

В телевизионном продукте реконструкция может быть преимущественно трех основных видов:

1. Воссоздание события в реальном месте. Прием, заимствованный у журналистов, которые рассказывают о происходящем с места событий. Например, проходят по месту какой-либо трагедии и описывают ее события. В данном случае зритель осознает масштаб случившегося или исторического

²⁶Фрагмент интервью с организатором военно-исторического клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым., [личный архив], – см. Приложение 2. С. 110.

²⁷Солдатенков П.Я. Режиссура образной экранной документалистики. СПб. 2013. С. 4.

события только благодаря словам ведущего, эксперта или «картинки» живого боя на месте.

2. Реконструкция места событий. Обычно воссоздаются отдельные помещения, или локальные деревни, поселки, небольшие города. В подобном случае, для режиссера как правило самым важным является внимание к деталям – все части интерьера соответствовать воссоздаваемому времени.

3 . Компьютерная реконструкция. С развитием современных информационных технологий этот вид существенно облегчает процесс воссоздания периода, когда, к примеру, планету населяли динозавры. В документальном фильме с помощью графики можно воссоздать различные битвы и на общем плане численность армий довести до реальных обозначений²⁸.

Для начала стоит определить, в каких рамках необходимо использовать метод художественной реконструкции. Многие ученые разделяют труд теледокументалиста на две важных группы:

- к *исторической* документалистике относят произведения об исторических процессах;

- к *актуальной* – фильмы о современности²⁹. Однако, прежде всего, определим предназначение и особенности изучаемого нами метода в документалистике.

Одни из основных критериев, на которые подразделяется изучаемый нами метод – форма актерской игры. И в данном случае можно сделать выделить два вида: *использование профессиональных актеров* и *массовки*. У каждой разновидности есть свои плюсы и минусы. Например, не всегда находятся средства, да и время на работу с артистами, а если дело касается

²⁸Сарина О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах. Кемерово, 2012. С. 124.

²⁹Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики. Барнаул, 2012. С. 52.

классической формы документального кино, то чаще всего от человека в кадре требуется делать определенные движения, не произнося слов. Для батальных сцен тем более – большие актеры не нужны. Чаще всего режиссеры довольствуются несколькими десятками реконструкторов: *«Нас просят обычно играть самих себя в своих костюмах разных эпох. Бывает, консультируются, как декорации и одежда должны выглядеть, насколько правдоподобны сцены. В больших работах чаще приглашают профессиональных исторических консультантов»*³⁰.

Однако у профессионалов насчет актерской игры в документальном полотне однозначное мнение – для постижения определенного образа в эпизоде нет необходимости в проигрывании: *«Актёрская игра в ещё большей степени неуместна, чем в игровом кино. Можно говорить о "школе представления" – в случае публицистического "внедрения" исполнителя в ткань истории. Или о "проживании" там, где надо представить героя живым, выразительным человеком, но не допускать его драматизации, участия в "диалогах чувств" и страстей. "Любовь и кровь" исключается*³¹.

В современном мире телевизионный продукт ориентирован на развлечение аудитории. Даже в новостной формат нередко включают небольшие расслабляющие элементы – от сюжетов до целых рубрик. В документальном кино такими вкраплениями выступают именно элементы игры. Профессиональные актеры, массовка или обычные люди с улицы выполняют движения, прописанные в сценарии картины, что может придать привлекательности документальному полотну, особенно если речь идет о временах, о которых мы можем узнать исключительно из энциклопедий и учебников истории.

³⁰Фрагмент интервью с руководителем клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым., [личный архив], – См. Приложение 2. С.110.

³¹Фрагмент интервью с российским кинематографистом Петром Яковлевичем Солдатенковым., [личный архив], – см. Приложение 1. С.108.

Во-вторых, помимо зрелищности, хорошо оформленная реконструкция позволяет аудитории оценить масштабы описываемого события. То есть, к примеру, если информации нет в общем доступе, то, поработав с историками-консультантами, авторы фильма могут грамотной постановкой игровых сцен удивить новыми фактами.

В-третьих, воссоздавать можно не только конкретные действия главных героев повествования, но и их *мысли, эмоции и чувства*. Кадры, которые сами по себе могут быть абсолютно сторонними и неоправданными, автор добавляет в фильм, чтобы зритель мог прочувствовать атмосферу, которая царила вокруг главного героя, или что происходило с ним в тот момент.

В-четвертых, художественный элемент может содержаться в добавочном действии. То, чего нет и никогда не было, описывается в игровом фрагменте. Например, в документальном фильме «Сталинградская битва» рассказ о новом эпизоде автор начинает с того, как молодые люди, отдыхающие на пляже реки, находят старый сундучок и большое количество писем. После того, как они углубляются в чтение найденных документов, режиссер перебрасывает зрителей в период описываемого времени.

§ 1.3. Технология и техническая база

В России за последние несколько лет появились десятки различных реконструкторских клубов. Их деятельность либо концентрируется вокруг одного времени, либо одна группа делится на некоторые виды, которые занимаются разными эпохами.

Как мы уже уточнили ранее в нашей работе, реконструкция напрямую связана с историей. При этом в «клубе по интересам» могут находиться не только профессиональные историки, но и обычные любители этой науки,

которые в процессе работы над очередным эпизодом определенной эпохи тесно взаимодействуют с учеными. Им подобные контакты также выгодны, поскольку зачастую люди, занимающиеся исторической реконструкцией, воссоздают былое в деталях, которых до сих пор не были обнаружены. И наоборот, иногда историки могут найти в документах те факты, которые недоступны клубам любителей старины.

С другой стороны, это хобби, поскольку участники видят в большом процессе времени нечто большее, чем просто документы, которые в определенную эпоху были актуальны для общества. К тому же им интересно оживлять историю и показывать зрителям то, как было несколько лет или веков назад. В своем деле реконструкторы, или как их сокращенно называют «реконы», имеют идеологию, которая подразумевает, что история всех народов и любых времен должна сохраняться всеобъемлюще, со всеми деталями. Поэтому для них не существуют общих понятий, все рассматривают в частности. Бывают моменты, когда реконструкторы между собой соревнуются, тогда профессионалов интересует все до мельчайших подробностей. Например, у кого как вышита сумка, как покроены костюмы, тот и будет наиболее точно соответствовать воссоздаваемому образу³². Поскольку «реконы» серьезно относятся к своему занятию, то бывают даже случаи, когда участники спорят по поводу внутреннего покроя одежды – уместно ли штопать машинкой или лучше вручную – сложно определить, что будет выглядеть правдоподобнее.

Приготовление к реконструкции, например, очередной батальной сцены начинаются за год с работы в архиве и опросов историков. Команда ищет подробности о том, какова была численность армий, где базировались основные орудия и штабы, и как жили войска в период войны. Отдельное время занимает этап сбора информации о форме солдат и одежды местного населения. В данном случае источники разделяются на 4 основные категории:

³² Историческая реконструкция. Блог. [Электронный ресурс], URL: <http://www.ritsu.ru/sn23-istoricheskaya-%20rekonstruktsiya.html>. Дата обращения: 25.01.2016.

- **Коллекции музеев** (оружейная палата, Эрмитаж, краеведческие и музеи народного творчества областного центра, выставки и т.д.);
- **Археологические данные** (работы известных археологов, серия книг «Археология СССР»);
- **Изобразительные источники** (гравюры из летописей, иконы, настенная роспись, мозаика, рисунки на бересте и т.д.);
- **Письменные источники** (летописи, грамоты, завещания, договора, пакты, стенограммы и т.д.);
- **Фольклорные и этнографические материалы**³³.

С режиссерами документальных фильмов реконструкторы чаще на первых стадиях сотрудничества работают через посредников: *«Когда как... Но нас же нет в специальных актёрских базах. Но работа есть. Пока готовимся, мы сами себе и актеры, и костюмеры и консультанты. Вообще само организованы. Можно позвонить одному, и заказать сразу несколько подразделений на нужную эпоху»*³⁴.

Кроме того, историческая реконструкция важна тем, что с ее помощью можно понять принципы действия и предназначение реконструированных вещей. То есть в данном случае мы имеем дело с частью **экспериментальной археологии**. Ученые говорят о том, что если оружие, одежда или те же музыкальные инструменты сделаны в полном сходстве с первоисточником, то, когда их начать применять по назначению, обнаруживаются интересные подробности, которые необходимо зафиксировать в научном труде, что позволит сделать ряд необходимых предположений по тому, как жила отдельно взятая семья или народ.

³³ Быков А.В. Историческая реконструкция. Проблемы и решения. [Электронный ресурс] URL: http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html. Дата обращения: 27.01.2016.

³⁴ Фрагмент интервью с организатором военно-исторического клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым., [личный архив], – см. Приложение 2. С. 109.

Чтобы понять духовную составляющую вопроса – чем жили те или иные народы, реконструкторы используют **историческое моделирование**, то есть комплекс необходимых методик, благодаря которым наилучшим образом выстраивается модель жизнь племени, народа или конкретного человека. Это могут быть ролевые игры на фестивалях «реконов», когда исследуются социальные, политические взаимоотношения изучаемого ими мира³⁵. При этом, основными методами работы над историческим материалом помимо реконструкции считают и экспериментальная археология.

В этом плане практическое изучение истории помогает не только приобщать к этой научной дисциплине как можно больше людей, но и позволяет проникнуть во все глубины жизни наших предков.

§ 1.4. Реконструкция в псевдодокументалистике

Говорить о разновидностях реконструкции можно с разных точек зрения. На наш взгляд, в практике каждый автор, создавая фильм за фильмом, для себя лично очерчивает те границы, рамки, и сам подразделяет исследуемый нами художественный метод на разные части. Однако в нашей работе мы будем строить градацию не только на основе классического понимания термина «документальное кино». За последние 10 лет на отечественном телевидении появилось множество фильмов, которые сложно отнести к привычному направлению неигрового кино. Они имеют ряд особенностей. Исходя из этого рассмотрим, так называемые, новые разновидности кинематографа, которые стремительно входят на российский медиарынок:

- Докудрама;

³⁵Быков А.В. Историческая реконструкция. Проблемы и решения. [Электронный ресурс] URL: http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html. Дата обращения: 27.01.2016.

- Докуфикшн;
- Мокьюментари.

На Западе представленные три вида документального и псевдодокументального искусства развиваются не один десяток лет. Создаются они, прежде всего, для привлечения массового зрителя к такому виду кинематографа. Зачастую аудитория смотрит развлекательные программы и новости, поэтому докудрама, докуфикшн и мокьюментари в разных своих проявлениях соединили в себе, и некоторые информационные качества, юмор и документальность.

Докудрама. Данный жанр впервые появился в Англии в тот момент, когда телевизионный сигнал только распространялся по территории СССР, и вовсю развивались каналы центрального телевидения. В 1960-ых первым, кто предложил нестандартный подход к описанию истории, был Питер Уоткинс, который вместе со своими помощниками снимал фильмы, описывающие события в прошлом, но наполовину они были игровыми. Кандидат искусствоведения К.А. Шергова называет их «драмами, решенными в документальной технике»³⁶, поскольку картины английского автора выглядели именно большими новостными сюжетами, проиллюстрированными игрой актеров. Например, в одной из первых картин Уоткинса «Куллоден» (1964 г.в.) рассказывается о грандиозном сражении XVIII века между шотландским ополчением и английской регулярной армией. Все детали той битвы в фильме рассказывается довольно динамично, информационным языком и тоном, а также с использованием так называемых новостных лайфов. Однако, снято все документально. На протяжении фильма мы видим как автор показывает крупно лица солдата, либо ополченца без комментариев, но в тот же момент показывается лицо предводителя

³⁶Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? //Вестник электронных и печатных СМИ. 2012. [Электронный ресурс], URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>. Дата обращения: 29.01.2016.

английской армии – герцога Камберленда, который, как в игровом фильме произносит фразы, отыгрывая каждое слово. В итоге картина произвела настоящий фурор в профессиональных телевизионных кругах Англии, и уже через некоторое время Уоткинс принялся за работу над проектом о ядерной войне между Советским союзом и Великобританией («Игры в войну», 1965), за который он позже получил премию Оскар. Дальше в своем творчестве Питер Уоткинс создавал большое количество докудрам, и одной из последних успешных – стала реконструкция жизни известного живописца Эдварда Мунка.

Правда, уже в 70-80-ые прием, который нашел Уоткинс плавно начал выходить из моды. Штучно его использовали в фильмах лишь для иллюстрации каких-то возможных случаев в той или иной ситуации. Однако жанр к тому моменту уже плотно обосновался в умах и критиков, и телезрителей.

Что касается отечественного опыта работы с докудрамой, то здесь можно наметить две основные отправные точки³⁷: 1965 год, когда режиссер Фридрих Эмплер снял на Ленфильме картину «Перед судом истории». Вполне документальное повествование – беседа одного из родоначальников Белого движения Василия Шульгина с советским историком, в которое вмещивается игровая деталь – оппонент Шульгина является актером в образе историка. При этом, режиссер фильма мастерски выстраивает сюжетную линию таким образом, чтобы о подобных вкраплениях никто не догадался, ведь сам спор по поводу неправильности контрреволюционных взглядов Шульгина получился вполне живым и не наигранным.

По мнению К.А. Шерговой, первый опыт, в котором явно очертились признаки докудрамы, произошел ровно через 20 лет после фильма Ф. Эмплера – в документальном сериале «Стратегия Победы». Актеры

³⁷Там же.

исполняют роли Сталина, Черчилля, Гитлера, обычно находятся в статичном положении в интерьерах, соответствующих оригиналам, читают исторические документы.

В определении жанра докудрамы довольно легко запутаться, поскольку любые признаки документальности в художественном фильме иногда ошибочно воспринимаются за данный вид. Долгое время кадры из знаменитых картин Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» и «Октябрь», практически пошагово воссоздающих события двух революций 1905 и 1917, выдавались авторами документальных картин за хронику, хотя таковой не являются. С таким же успехом можно назвать докудрамой, например, недавний фильм Никиты Высоцкого о своем отце «Высоцкий: спасибо, что живой!».

В данном случае, чтобы определить жанр фильма, на наш взгляд, необходимо понять изначальную цель режиссера, что для него важнее – документальное содержание или художественное изложение тех или иных событий. Поскольку во втором случае ради успешного сценария и всей сюжетной линии можно что-либо придумать и дофантазировать, что в документальном изложении не приемлемо. По словам П.Я. Солдатенкова, даже костюмы и декорации определенной эпохи в подобных фильмах могут быть маскарадом. *«Зрителю может понравиться масштаб постановки, размах тех событий, что могли бы происходить, но его не убедишь – как могла бы убедить та же хроника, – что всё в действительности так и происходило»*³⁸.

С другой стороны, некоторые кинематографисты уверены, что далеко не все натурально снятые планы могут быть готовыми стать тем, что даст новый интересный образ, доселе невиданный: *«Образ в кино строится на умении выдавать за наблюдение свое ощущение объекта»*³⁹. То есть в полной

³⁸Солдатенков П.Я. Режиссура образной экранной документалистики. СПб. 2013. С. 27;

³⁹Тарковский А. Запечатленное время. 2012. [Электронный ресурс], URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>. Дата обращения: 20.02.2016;

мере можно утверждать, что докудрама создается, прежде всего, по законам кинодраматургии. По мнению ученого-искусствоведа Н.Г. Стежко, прием «герои-цели-препятствия»⁴⁰ в докудраме, как и в среднестатистическом художественном фильме, в равной степени развивается с соблюдением всех жестких канонов исторического материала. При этом технические и выразительные средства могут переключиваться из кинематографа в документалистику и обратно, если потребуется. И даже в современном медиамире многие режиссеры создают работы, в основе которых лежат те принципы докудрамы, заложенные Питером Уоткинсом. Например, в фильме Пола Гринграсса «Кровавое воскресенье», в котором рассказываются события 1972 года в Ирландии, когда в ходе мирной демонстрацией членов ассоциации за гражданские права Британской армией были убиты несколько безоружных человек, все события представлены в репортажном стиле, таким образом, зритель попадает в самую гущу событий. Поочередно он перелетает сначала в стан демонстрантов, потом видит происходящее со стороны военных. Частый монтаж, а значит резкая смена планов, точек съемок и постоянная съемка с плеча – некоторые ученые увидели в подобной практике явные плюсы⁴¹, поскольку достигается динамика не только в конкретном эпизоде, но и во всем фильме. Конечно, во многом стилистика повествования фильма зависит от самого события. Но сейчас существует техника, с помощью которой можно даже документальный фильм представить в форме «экшен».

Но вопрос правдивости материала в докудраме стоит на первом плане. Поэтому если автор стремится показать события, которые не имеют должного подтверждения в видео-, либо фотодокументах, ему прежде всего, на наш взгляд, нужно думать о достоверности текста, который идет через экран, и уже только потом о красоте подачи, ведь в ином случае, проект приобретает

⁴⁰ Стежко Н.Г. Докудрама на белорусском телеэкране. //Вестник БДУ. Минск, 2012. С.71.

⁴¹ Стринюк С.А. Фильм «Кровавое воскресенье» (Пол Гринграсса, 2002): синтез художественного и документального в исторической реконструкции. //Филология и культура. 2014. С. 288.

статус художественного фильма. В этом смысле, интересно разобрать фильм, вышедший на телеканале НТВ в 2011 году «Ельцин. Три дня в августе» с Дмитрием Назаровым в главной роли. Основные события, представленные в нем, описываются наиболее полно и так, как мы их видим в хрониках, но диалоги, которые ведут актеры и кулуарные события, не запечатленные на камеру в годы путча, представлены исходя из соображений режиссера картины, и не имеют документального подтверждения, поэтому относить подобный фильм к докудрамам нельзя.

Зато с большой долей вероятности мы исследуем фильм жанра **докуфикшн**. Это разновидность кино, в которой с документалистикой связано лишь то, что за основу берутся реальные события, происходившие когда-либо. В переводе с английского «docu» - документальный, «fiction» - фиктивный, ненастоящий, сделанный. По большому счету, оно относится к псевдодокументалистике. Правда, многие режиссеры пытаются выдать свои работы за настоящие документальные проекты, поскольку используют нестандартные для кинематографа приемы – документальное повествование, с использованием псевдохроникальных документов. Одним из подобных примеров, является малобюджетный фильм Дэниэла Мирика – «Ведьма из Блэр: курсовая с того света» - фильм ужасов 1999 года, в котором описываются история создания документальной ленты о некой ведьме. В результате некоторые планы сняты от первого лица, и создается смешанное чувство у зрителя, насколько данный фильм художественный. Ощущения добавляет и тот факт, что практически все диалоги и поведения актеров – спонтанны. По словам режиссера, в сценарии были прописаны лишь основные сюжетные ходы, а для правдоподобности исполнявшим главные роли не уточнили, насколько легенда – вымысел. В мировом прокате картина собрала больше 248 миллионов долларов, а кинокритики признали подобный эксперимент удачным. Кандидат искусствоведения Я.Ю. Кемниц считает, что подобный жанр *докуфикшн* мог появиться исключительно благодаря развитию

и грамотному применению визуальных эффектов, которые умело покрывают нехватку света, меняют цвет неба и погоду, а также добавляют в случае необходимости дополнительных героев или фантастических существ⁴².

В то же время существует другое мнение, что докуфикшн – это соединение документального, научного и фантастического⁴³. А значит, мнение по поводу компьютерной основы жанра – имеет под собой внушительную почву. Публицисты, исследуя данный феномен, приходят к выводу, что это одна из разновидностей мюжьюментари, только упор в фильмах подобного жанра делает, прежде всего, на научную составляющую. И в данном случае не исключено, что одним из родоначальников докуфикшн в Советском Союзе стал Павел Клушанцев, который в 50-60 годы сделал три документально-фантастические картины «Дорога к звездам» (1957), «Луна» (1967) и «Марс» (1968). Во всех трех лентах досконально показываються представления ученых о том, как устроен космос, спутник земли и красная планета. При этом все спецэффекты выполнены практически вручную на Ленинградской студии научно-популярных фильмов.

Основные темы, по мнению автора статьи А. Первушина, это то, чего не видел, или пока не может увидеть обычный человек, прежде всего, полеты к далеким планетам и жизнь на них, различные мистические существа, включая йетти и привидений, а также динозавры, населявшие Землю много миллионов лет назад. Например, в 2003 году американская компания «Импосиблпикчерс» выпустила экспериментальный, на тот момент, проект «В мире гигантов» и «Прогулки с морскими чудовищами». По стилистике это напоминало стандартный научно-популярный фильм из разряда «В мире животных», однако в американском аналоге ученые рассуждали о том, как и где обитали динозавры, чем они питались, и как бы выглядели рядом с ними

42 Кемниц Я.Ю. Визуальные эффекты и атмосфера аудиовизуального произведения. // Вестник электронных и печатных СМИ. 2014. С. 94;

43 Первушин А. Докуфикшн: научно-популярные фильмы. 2015. [Электронный ресурс], URL: <http://mirf.ru/articles/kino/nauchno-popularnye-psevdo-dokumentalnye-filmy>., Дата обращения: 21.02.2016.

люди. Вместо игры, в кадре ведущий вместе с экспертами вел продолжительные беседы о быте доисторических животных. По мнению продюсеров этого мини-сериала, именно внедрение в научно-фантастическую ленту ведущего, а вместе с ним и уклон в репортажность позволит привлечь зрителей к подобной теме.

Отличительная особенность данного жанра заключается в том, что авторы могут создать псевдодокументальный проект о возможном будущем, представив в нем часто обсуждаемый конец света. В данном случае фильмы представляют собой вольные рассуждения авторов на тему, что ждет человечество после армагеддона, поэтому без компьютерной графики такие монументальные картины не сделать.

В Российской практике докуфикшн развивается не стремительно, чаще всего проявляется в синтезе полноценного художественного фильма с элементами жанра. К подобным можно отнести мини-сериал «Диверсанты» и «Освободители», а также «Великая война». Исходя из выше изложенного мы можем прийти к выводу, что докуфикшн – это довольно новый жанр псевдодокументалистики, который соединяет в себе научную, фантастическую составляющую, основанную на реальных событиях, с преимущественным использованием компьютерной графики. Иными словами, пародия на документалистику в форме авторского рассуждения на определенную тему.

Мокьюментари. Более известная форма псевдодокументалистики, которая стремится не только выдать несуществующие вещи за настоящие исторические факты, но и должным образом осмеять что-либо. В самом названии термина соединяется смех (*mock* – с англ. насмешка) и документалистика (англ. *mentary*). Помимо фальсификации авторы подобных картин используют прием мистификации, чтобы ввести зрителя в заблуждение таким образом, чтобы даже после просмотра фильма, тот ничего

не понял. Обычно, ленты не содержат саркастических выражений, фраз, выдающих хитрый замысел режиссера. Все выдается за чистую монету. При этом истоки этого жанра многие ученые находят в литературе. Сам А.С. Пушкин написал «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», не указав изначально имени истинного писателя. В некотором роде авторы не имеют злого умысла обдурить потребителя продукта. Зачастую, это делается ради озорства и доброй шутки – например, в случае с придуманным вымышленным персонажем Козьмой Прутковым, под чьим именем писали сатирические стихи афоризмы А.Н. Толстой и братья Жемчужниковы. Но, как отмечает профессор В.Ф. Познин, многие литературные и музыкальные мистификации вызывали сумятицу среди ограниченного контингента людей⁴⁴. Первый, по-настоящему серьезный опыт розыгрыша большой аудитории с помощью СМИ получился в начале XX века, когда Орсон Уэллс поставил радиоспектакль по мотивам романа своего однофамильца – Герберта Уэллса. Шутка, приуроченная к празднованию Хэллоуина в 1938 году, заключалась в том, что сюжет литературного произведения он перенес в настоящее время и записал несколько интервью с вымышленными экспертами. В итоге, пятая часть услышавшей эти сообщения репортажного стиля подверглась панике. Так родилось мокьюментари. Многие ученые считают, что такое явление связано с быстро развивающимся миром, за которым человеку не успеть, поэтому вместо реального создается виртуальное начало.

После Орсона Уэллса мокьюментари стали появляться с завидной регулярностью во многих странах мира. В нашей стране одним из родоначальника этого жанра стал Сергей Курехин, который создал в 90-ые годы псевдодокументальный фильм «Ленин-гриб», который получил настолько широкую огласку, что на откровенное вранье и издевательство «клянули» люди, приближенные к политической элите. В нем воссоздаются

⁴⁴ Познин В.Ф. Современные СМИ: между правдой и вымыслом. //Медиаскоп. СПб. 2014. С. 3.

события, которые, по словам автора, могут пролить свет на загадку Октябрьской революции 1917 года. С годами этот жанр развивался, как и предыдущие, начал активно переплетаться даже художественным кинематографом. И потому уже в 2000-ых создается в Голливуде фильм «Борат» с Сашей Барон-Коэном в главной роли, который якобы реконструирует жизнь в одном из казахских деревень. Хотя и язык и карта, и остальное повествование – объективная насмешка над народом и в то же время населением США, которые не такие открытые, как люди из глубинки. Сама картина снята в стиле документального фильма – камера фиксирует некоторый период жизни человека. Он постоянно к ней обращается и комментирует некоторые свои поступки.

Ученые выделяют две главные особенности, благодаря которым можно мокьюментари отделить от других разновидностей псевдодокументальных фильмов:

1. объединение правды и вымысла с перестановкой их местами,
2. стремление получить ожидаемую реакцию от аудитории⁴⁵.

Но существуют и фильмы данного жанра, сделанные на исторические темы. Например, в 2005 году состоялся режиссерский дебют Алексея Федорченко с работой «Первые на луне», в которой автор опровергает мысль о том, что первыми на Луну высадились американские космонавты. По его мнению, еще в 1938 году изобрели первую ракету и готовили тайный полет с экипажем во главе с вымышленным персонажем Иваном Харламова. По структуре напоминает обычный документальный фильм с закадровым текстом и хроникальными кадрами. Однако в них с помощью компьютерной графики помещают актера, исполняющего главную роль, к тому же добавляют специально снятые планы, как бы воссоздающие те несуществующие события, стилизованные по цвету и соответствующие тому времени. Выдает псевдодокументальность этого полотна лишь откровенно

⁴⁵ Хохлова Е.В. Мокьюментари: синтез документального и художественного. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. НН. 2013. С. 297.

ехидный голос ведущего, которые читает закадровый текст, и компьютерная графика, которая становится заметна уже к середине фильма.

Чуть позже уже в 2012 на НТВ выходит несколько серий проекта «Россия. Полное затмение» Андрея Лошака, который всерьез расследует план Даллеса, либо возможность бессмертия человека благодаря стволовым клеткам и т.д. По всем внешним признакам его фильмы, которые идут в среднем не больше 50 минут, похожи на среднестатистические научно-популярные проекты. Поверить в информацию, выдаваемую Лошаком получается благодаря и синхронам с известными людьми, например, Никитой Михалковым. Ни тени сомнения не вызывают кадры, которые показывает режиссер, воссоздавая работы в лабораториях. В данном случае речь идет о разговоре с неким 13, записанным с искажением звука и т.д. Интонация и посыл всего – как в документальных фильмах, только к середине фильма у неискушенного зрителя начинают закрадываться подозрения. Сам автор после премьеры этого мини-сериала признавался, что понял, как можно легко манипулировать зрительским вниманием, когда ему гаишник посоветовал не уезжать за границу, иначе его там «шлепнут» за разглашение тайн. Однако преследовал А. Лошак другие цели – заставить критически относиться к тому материалу, которые видят и слушают зрители, но это получилось не со всеми⁴⁶.

Другими словами, воссоздавая несуществующие события, реконструируя с полной серьезностью то, чего быть не может, автор, прежде всего стремится показать свой вымысел всеми возможными способами. Поэтому метод реконструкции в данном жанре играет скорее второстепенную роль. К нему авторы прибегают не для того, чтобы показать то, что не сохранилось в хронике, а для того, чтобы усилить свой материал, закрутить интригу, добавить некой безупречности заведомо ложному фильму. И в

⁴⁶ Лошак А. О том, как все поверили фильму «Полное затмение». [Электронный ресурс], URL: <http://gorod.afisha.ru/archive/sluchai-loshak-polnoe-zatmenie/>. Дата обращения: 21.02.2016;

данном случае, наиболее точно выразил мнение по поводу мокьюментари Станислав Зельвенский: *«Иначе говоря, оно делает все то же самое, что и обычное документальное кино — но этого не стесняется»*⁴⁷.

§ 1.5. Критерии необходимости использования реконструкции

На наш взгляд, данный параграф уместно разместить именно после части работы, связанной с докудрамой, мокьюментари и докуфикшн, поскольку именно в этих жанрах документалистики и псевдодокументалистики преимущественно авторы намеренно не считаются с достоверностью выдаваемого материала, что для классической формы документального кино неприемлемо. В исследуемых нами выше видах режиссеры чувствуют полную свободу в историческом плане. Даже в докудраме некоторые моменты можно домыслить, придумать и поставить таким образом, чтобы повествование выглядело более логичным и интересным. Моральные границы стираются, и особенно в мокьюментари и докуфикшн вся ответственность ложится на плечи зрителя. Именно от его реакции зависит успех картины, и дальнейшая жизнь жанра.

И в данном случае речь заходит об этике, главным критерием которой можно назвать, прежде всего, правдивость материала. В классической форме документального фильма режиссерам необходимо помнить, что воссоздание чего-либо – лишь вкрапление в документальное полотно, чтобы не превысить допустимой нормы, поскольку создается не художественный фильм, где актерская игра считается одним из главных критериев, а значит и замысел во многом зависит от представлений сценариста и режиссера. Однако ученые, исследующие феномен документального кино, долгое время спорят по поводу того, что есть «правда» в документалистике на самом деле. Сейчас, по

⁴⁷Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса. // Сеанс. 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/documentary/>. Дата обращения: 21.02.2016.

словам доктора искусствоведения Л.Ю. Мальковой, ко многим высказываниям сценаристов и режиссеров о стремлении показать настоящую жизнь, как она есть, относятся скептически. Поскольку, по ее мнению, у профессионалов происходит осознание той реальности, в которой мы живем. Возможно, это следствие того длительного периода в истории нашей страны, когда слово «правда» буквально приравнивалось к пропаганде⁴⁸. Тем не менее, так повелось: зрительская аудитория верит тому, что читает, и что смотрит. Поэтому создавая некий продукт аудиовизуального плана, режиссерская команда, и, прежде всего, автор берет на себя полную ответственность за всю ту информацию, которая транслируется с экранов телевизоров. Некоторые профессионалы, работающие на телевидении не один десяток лет, уверяют, что журналист в кадре воспринимается практически ангелом, а выдаваемый материал, соответственно чем-то вроде истины в последней инстанции.

В то же время стремление показать правду такой, какая она есть, начавшийся в период Перестройки, оказалось настолько большим, что из-за этого начался процесс переоценки значимости автора в работе⁴⁹. То есть зашкаливало количество появлений повествующего персонажа в кадре, превалировало его личное мнение по тем или иным поводам. В этом смысле на уровне построения материала могут возникнуть вопросы о надобности и необходимости употребления той или иной сцены, действия в кадре или отдельной части закадрового текста. Даже когда к исторической подлинности сценария нет претензий, лишние части могут перевесить чашу весов зрительского внимания, и авторская задумка может быть не понята совсем или не так, как задумывалось изначально. Но сгладить восприятие игровых эпизодов в документальном фильме достаточно просто, считает кинорежиссер П.Я. Солдатенков, необходимо слегка изменить главный

⁴⁸ Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М. 2001. С. 141.

⁴⁹ Джулай Л. Документальный Иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М. 2005. С. 203;

интерес – с исторического материала на ту реальность, которая нас окружает⁵⁰.

В наши дни сцены реконструкции используются чаще всего в двух случаях: *несколько вкраплений* в течение фильма, благодаря которым единый вектор развития сюжета не теряет своей документальности, а также *употребление этого метода более 70%*, когда успех картины уже зависит исключительно от умения режиссера отодвинуть игру на второй план. Правда, в некоторых случаях к реконструкциям прибавляются стенд-апы. Например, в фильмах Леонида Парфенова («Зворыкин-Муромец» и «Птица-Гоголь») количество авторских появлений переходит за отметку 10 в течение одной картины. Причем в его втором фильме некоторые исследователи обнаружили 90 % актерской игры и подобных вкраплений самого Парфенова⁵¹. Этот метод у него становится собственной изюминкой, таким образом, фильм строится по условному плану: стенд-ап – закадровый текст – синхрон – стенд-ап... Причем в некоторых сценах автор появляется как бы внутри реконструкции – то едет в коляске, запряженной лошадьми, то выливает воду из дуршлага с макаронами, при этом читая свой текст, либо в репортерской манере описывает, например, из чего состояла комната Гоголя. Некоторые документалисты не понимают такого подхода к кино, считая частые появления в кадре автора – желанием покрасоваться, либо сильной нехваткой видеоматериала. Однако, целостность восприятия тех сведений, которые выдает Парфенов, при этом, не теряется. Многие вещи воспринимаются правдиво и даже большое количество стенд-апов не отвращает. В данном случае, скорее всего, к эстетике создания фильмов каждый творец подходит по-своему. Но золотая середина во всех формах остается в приоритете: осознать, что может надоест зрителю, какого эпизода может быть много, и пересмотреть часть сценария.

⁵⁰ Солдатенков П.Я, Режиссура образной экранной документалистики. СПб. 2013. С. 27.

⁵¹ Сарина О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах. Кемерово, 2012. С. 124.

Немало важную роль в восприятии фильма играют способности актеров. Нередко из-за неумелой подачи материала, некоторые фрагменты откровенно «провисают». Например, в недавнем фильме «Крым. Путь на Родину» был фрагмент, в котором на протяжении 1-2 минут непрофессиональные актеры, иначе говоря – сами участники описываемых событий, воссоздают стычку с силовиками в аэропорту. Притом, в данном эпизоде авторы предпочли заменить закадровый текст живой речью участников во время реконструкции. Получилось наигранно, затянуто и не совсем оправданно. Понятно, что автор рассчитывал получить те же самые эмоции от людей, которые были во время реального конфликта, однако, видимо, фактор снимающей камеры не учел. В итоге, только благодаря этому эпизоду фильм, снятый в достаточно динамичном ключе, разделился на две части. Многие режиссеры прибегают к работе непрофессиональных актеров или не актеров вовсе. Известный французский киновед Жан Эпштейн придерживался той точки зрения, что ничто игровое не сможет повторить самых искренних эмоций и проявлений человека: *«Добрую улыбку, крик ярости так же трудно подделать, как и радугу в небе над бурным океаном...»*⁵². В военно-исторических фильмах непрофессиональных актеров используют чаще всего для того, чтобы показать батальные сцены, поэтому от них требуются лишь наличие своего инвентаря. Вживаться в роль за редким исключением им не приходится, поскольку их работа заключается в том, чтобы провести какие-либо действия, которые они итак привыкли делать в повседневной работе. *«Мы считаемся актёрами массовки. Иногда - каскадёрами боевых сцен. Наша поляна – это 10 - 15 века, то есть все рыцарские бои, все Наполеоновские войны, Первая Мировая и, конечно же, Великая Отечественная»*⁵³.

⁵² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. 1974. С. 141.

⁵³ Фрагмент интервью с организатором военно-исторического клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым., [личный архив], – см. Приложение 2. С. 109.

Другими словам, на наш взгляд, в случае с эпизодом из фильма «Крым. Путь на Родину», оправданнее было бы оставить синхроны этих очевидцев и заменить лайф с диалогом на закадровый текст. Вполне возможно, подобную живую историю можно было бы описать с помощью синхрона на месте, чтобы в момент общения герой ходил по описываемым местам и руками показывал происходившее. В данном случае живой диалог с корреспондентом и воспоминания оказались бы не менее живыми, чем в остальных эпизодах картины. Обиднее, если на сцену в аэропорту автор делал основной упор в фильме.

Для каждой новой картины специально выбираются темы, которые ранее не описывались. Либо, если тема, например, «бои за Берлин» уже использована, то автор пытается сузить ее, выбрать конкретный эпизод, легенду или тайну, связанную с местом или личностью. Соответственно многие факты в подобных случаях можно представить в виде реконструкции, так как они преподносятся как «неизвестные ранее», как сенсационные. И чаще всего никаких документально-хроникальных подтверждений не имеют. И те воссозданные ситуации зрители видят и воспринимают в форме журналистского расследования⁵⁴. Даже некоторые фильмы-портреты могут приобретать подобные ноты. В той же картине Л. Парфенова «Птица-Гоголь» автор идет по местам, где ходил сам Николай Васильевич, либо могли бы существовать его герои, и как бы рассуждает и ищет в современном мире их следы. Между тем, в более классической форме портрета можно усмотреть интересную вариацию реконструкции – словесную, когда в повествование включаются некоторые фразы из фильмов или постановок героя картины, так называемые «киноцитаты». Чаще всего они включаются в повествование в качестве некоего «лайфа». Причем, действие и речь героя, в чьем образе находится «звезда» документально ленты, может быть продолжением мысли

⁵⁴ Сарина О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах. Кемерово, 2012. С. 123;

актера⁵⁵, либо авторским уточнением того расположения духа, в котором человек находится. С помощью подобных элементов как бы атмосфера вокруг героя воссоздается им же самим, а документальный фильм приобретает некий шарм и дополнительную эстетическую деталь. При этом сами цитаты, если они употребляются для передачи некоего символа зрителям, чаще всего бывают не длинными по хронометражу – не больше 10 секунд. В то же время, если нужно передать посыл, связанный с деятельностью человека, то есть описательного плана, их время может возрасти даже до минуты, в зависимости от требований.

В то же время необходимо помнить, что любая игровая форма в классическом документальном кино не лишена субъективного взгляда автора на происходящие события⁵⁶. Некоторые детали интерьера или одежды действующих лиц могут быть представлены так, как их понял автор. Либо если это нужно для достижения художественного образа или символа. Однако подробнее о свойствах и функциях метода реконструкции мы остановимся во второй главе нашего исследования.

Таким образом, в нашей работе мы можем сделать промежуточные *выводы*, благодаря которым, в следующей главе нам будет проще ориентироваться при анализе многочисленных документальных картин.

Во-первых, одним из основных принципов, благодаря которому строится документальный фильм – баланс в употреблении игровых фрагментов в картинах. Поэтому зачастую режиссеры стараются использовать больше хроникальные кадры, если речь идет о событиях, произошедших в XX веке.

Во-вторых, в сценарии фильма обычно заложена художественная линия, в которой автор параллельно с основным сюжетом рассказывает о

⁵⁵Пронин А.А. Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект. СПб. С. 4-5;

⁵⁶Сарина О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах. Кемерово, 2012. С.124.

поведении второстепенных персонажей (прим. отдыхающие друзья, которые читают записи из сундучка в фильме «Сталинградская битва», 2012) – раскрывает так называемые микроистории. Однако этот добавочный смысл зачастую проходит только лишь красной нитью через весь сюжет фильма.

В-третьих, описанные нами выше характеристики, позволяют понять, насколько успех картины зависит от правдоподобия реконструкции. То есть автор на подготовительном этапе советуется с историками или очевидцами событий, восстанавливает на бумаге происходящее в мельчайших деталях и после этого начинает разрабатывать сценарий для актеров или массовки.

Глава II. Функции реконструкции в документальном фильме

Современное неигровое кино наполнено большим количеством художественных приемов. В наше время нет ни одного фильма, где сюжетная линия целиком и полностью бы, к примеру, копировала события или жизнь какого-либо деятеля, в случае если речь идет о фильме-портрете. Довольно часто авторы ищут детали, которые могли бы стать теми крючками, способными зацепить зрителя с первых минут. Поэтому нередко в сценарии первым «аккордом» становятся конечные действия того или иного события. В цикле «Кремлевские похороны» развитие начинается с похорон чиновника, после чего рассказывается о его жизни и работе. Подходы, методы и приемы в неигровое кино вводят специально, поскольку в действительности жизни многих людей, либо отдельные истории могут не быть столь насыщенными и интересными, чтобы всецело стать готовым сценарием к фильму.

Многие ученые придерживаются мнения, что история и телевидение по своей природе плохо сочетаются, поскольку сложно зафиксировать определенное чувство периода, длящегося некоторое время⁵⁷. Но благодаря телевизионной технологии можно сделать все возможное, чтобы зритель не просто посмотрел со стороны на видеодокументы, а сумел прочувствовать то время. Одну из подобных функций решают и исторические реконструкции в документалистике. Если авторы и режиссеры подходят к их использованию грамотно, то даже воссоздание, к примеру, набегов монгольского племени времен 14 века под предводительством Тамерлана, у смотрящих фильм не вызовет множество вопросов. На наш взгляд, одна из основных идей исследуемого нами метода – как можно успешнее заменить недостающую хронику таким образом, чтобы новые кадры выглядели не менее убедительно. Историческая реконструкция, равно как и любой другой прием, вводится в определенных местах, специально, по мнению авторов, там, где стоит усилить либо интригу, либо добавить чувственности, либо навести зрителя на некую мысль.

Исходя из этого, выделим следующие основные функции данного метода:

- Иллюстративная;
- Презентационная;
- Стилистическая;
- Символическая;
- Драматическая.

⁵⁷Зверева В. История на ТВ: конструирование прошлого.// Отечественные записки. 2004. [Электронный ресурс], URL: http://magazines.russ.ru/oz/2004/5/2004_5_14.html#s2. Дата обращения: 06.03.2016.

Выполняя их, блок из воссозданных действий не кажется чем-то чужеродным в картине: вносит либо добавочный смысл, либо увеличивает эстетизм повествования. Остановимся на каждом подробнее.

§ 2.1. Иллюстративная функция

Иллюстрация – это, пожалуй, самая распространенная и основополагающая функция, встречающаяся в документальном кино. Согласно словарю русского языка, *иллюстрация* – это изображение, схема или график, поясняющий или дополняющий смысл чего-либо⁵⁸. Уже исходя из дефиниции мы понимаем, что сам термин появился задолго до документалистики. Это явление пришло к нам из живописи, ведь даже с помощью наскальных рисунков художники пытались что-то показать и рассказать – чаще всего делились впечатлениями от охоты на диких зверей. Наибольшего расцвета данная форма искусства получила в середине XIX века во Франции. В то время над иллюстрацией работал Гюстав Горе, которые многие ученые называют «непревзойденным интерпретатором»⁵⁹. То есть с помощью данного метода показывают то, что из себя представляет какой-либо факт или предмет, либо доводят до человека некие дополнительные смыслы.

Поэтому и иллюстративную функцию неигрового кино также условно разделим на две категории по задачам:

- дополняющая

⁵⁸Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус.яз. им. В. В. Виноградова; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. М. 1998. [Электронный ресурс], URL: <http://slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068>. Дата обращения: 06.03.2016.

⁵⁹Шварева Е.В. Размышления об искусстве иллюстрации (на материале иллюстраций Г. Доре к роману М. Сервантеса «Дон Кихот»).// Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2010. С. 140.

- поясняющая

Оба значения, по факту, расширяют понимание того или иного объекта или действия, о котором идет речь. Но дополняет лишь картинка восприятие текста. А с помощью поясняющей характеристики раскрываются новые смыслы.

Как известно, в телевидении, текст и «картинка» должны смотреться гармонично друг с другом, все позиции в сюжетах или фильмах должны быть обозначены, каждый замысел должен быть обыгран. Если текст и видео разительно отличаются, то есть автор говорит об одном, а на экране мы видим совершенно другое – не относящееся к теме фильма, зритель неминуемо запутается. Поэтому подбор иллюстративного материала к продукту требует особенной тщательности и внимательности. Если речь идет о телевизионном сюжете, то он набирается в течение съемки какого-либо события. В документалистике все происходит иначе. Для начала весь замысел фиксируется на бумаге, после чего, уже на этапе создания картины, согласно сценарию, необходимые кадры находятся в архивах, различных других запасниках. При этом, основы взаимодействия кадра и звука остаются неизменными как для журналиста, так и для документалиста. В.Л. Цвик их обозначил две категории⁶⁰ – иллюстрация того, что сказано в тексте и изобразительный ряд более общего характера. Однако, второе понятие относится к презентационной функции реконструкции, к которой мы обратимся чуть позже.

То есть, можно сказать, что абсолютно весь видеоряд, сопровождающий текст, по сути своей, так или иначе иллюстрирует мысли, которые доводит до зрителя автор. Однако иллюстрация в чистом виде имеет свои особенности. Эта функция возникает при описании:

- конкретного случая,

⁶⁰Цвик В. Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учебное пособие. М. 2004. С. 180;

- отдельного эпизода,
- важного предмета,
- рода деятельности, если на это автор делает акценты так далее.

Закадровый текст в данном случае становится более описательного типа и часто сопровождается наводящими предложениями, с помощью которых автор предлагает зрителю обратить внимание на отдельно взятую деталь. В качестве примера рассмотрим фильм, темой которого стало самое засекреченное подразделение Федеральной службы безопасности России – группа «Альфа»⁶¹. При спецоперациях бойцы этого отряда появляются буквально из ни откуда, и также бесследно исчезают. И, на первый взгляд, сложно понять, как и что показывать на протяжении почти 50 минут. Однако автору предоставляют видеозаписи с тренировок бойцов. На них он и делает упор, при описании специфики упражнений и специального вооружения современных подразделений. Получается, останавливаясь на конкретном моменте, описывая конкретное видео, в свой документальный продукт режиссер привносит даже элемент репортажности. Например, он рассказывает про специальный беспилотный броневик, который может передвигаться с помощью пульта дистанционного управления, и может вести прицельный огонь. При этих словах на экране с разных точек съемки и ракурсов катается описываемая машина с пулеметом, и стреляет.

В военно-исторических картинах иллюстрация поясняет закадровый текст, смысл которого не всегда можно распознать на слух. В некоторых моментах сложно понять, например, где находились силы противника, и на каких флангах, сколько людей и техники атаковали. Поэтому авторы вводят схематическое изображение. На картах воссоздают ход сражения и места передвижения войск. Например, подобные вкрапления наиболее полно

⁶¹ Д/ф «Группа "Альфа". Люди специального назначения», авт. Е. Шилова, С. Медведев, ЗАО "Телекомпания "Останкино". 2014.

представлены в документальном цикле «Великая война»⁶², который по авторской задумке похож на большую сводку боевых действий, либо сорокаминутный репортаж с места событий. Подобно телевизионному сюжету карты выступают в фильмах исследуемого нами цикла в качестве инфографики. Рубежи и фронты показаны двух цветов, советская сторона – красного, а фашистская – синего. Отличительной особенностью является то, что данная форма иллюстрации в неигровом кино дословно пересекается с текстом, то есть все обозначения и стрелки на картах появляются синхронно с закадровым текстом.

Но самую важную роль реконструкция приобретает в тех исторических лентах, как уже было сказано, где нет должного эмпирического материала, и без нее не обойтись. Например, в цикле фильмов о князе Потемкине⁶³ автор применил иную форму описательности – многие герои тех лет оживают благодаря актерам, которые озвучивают их мысли, записанные в дневниках. Первым показывают Джакомо Казанову, так и не сумевшего разгадать тайну императрицы. Артисты, при этом, в повседневной одежде, и воссоздают происходившие события лишь голосом.

Излюбленным у автора стали интерьеры самого дворца, в которых каждая зала, лестница показана в движении. Например, на словах «Потемкин мог заходить к императрице, когда сам того желал» показан зал и открывающиеся двери, при этом никто не входил. Таким образом, зритель сам домысливает и представляет, как князь заходит или, например, «гуляет по дворцу в туфлях всегда на босу ногу».

В недавно вышедшем в эфир фильме о Тамерлане⁶⁴, где повествуется о подвигах знаменитого монгольского полководца, который преобразил облик всей Средней Азии, перед авторами стояла сложная задача – точно воссоздать образ Амира Темура, поскольку не располагают историки большим

62 Д/ф «Великая война», авт. А. Исаев, А. Драбкин., 2010,

63 Д/ф «Князь Потемкин. Свет и тени», авт. А. Шипилов., 2008.

64 Д/ф «Тамерлан. Архитектор степей», авт. О. Хафизов., 2015.

количеством его изображений. И в этом смысле, режиссерская группа сделала интересный ход, показав на всех ключевых моментах картины крупным планом лицо памятника, установленного в Ташкенте. Нами замечены определенные критерии иллюстрации в этом фильме. На закадровом тексте описывают гениальные ходы Тамерлана, рассказывая о том, что он проводит время в раздумьях над тем, каким образом ему атаковать город Елец. При этом, показывают в динамике общий план того, как Амир Темур играет в шахматы, и крупный план руки переставляющей фигуры. Потом быстро переключаются к моменту, где он сидит на коне и дает указания своим подчиненным. По расставленным акцентам мы понимаем, что это Тамерлан. Актер читает на «за кадром» о том, как обойти стороной Русь и не вступить с ней в войну, Тамерлан в этот момент показывает рукой путь обхода. После подобной преамбулы и начального титра, показана сцена рождения будущего гениального полководца. Автор акцентируя на деталях, подробно описывает даже белый цвет кожи, с которым ребенок появился на свет. На экране мы видим младенца монголоидной расы и череду планов, из которых мы понимаем, кто его родители, в каких условиях он жил.

В иллюстрациях авторы нередко прибегают к использованию компьютерной графики даже в тех случаях, когда дело не касается карт или других графических данных. В фильме «Крым. Между прошлым и будущим»⁶⁵ рассказывается о почти мистической судьбе полуострова, который никогда не приживался долго под чьим-то руководством. В одном из эпизодов речь заходит о греках, которые пришли в Крым не по земле, а по воде. Они не стремились завоевывать народ, населявший данное место, а наоборот, стремились с ним торговать. На этих словах автор показывает древнюю глиняную посуду на прилавке, а внутри, обрамляясь небольшим ореолом, показан торговец, который перебирает товар и считает деньги. При этом, лица мы его не видим, оно затемнено.

⁶⁵ Д/ф «Крым. Между прошлым и будущим», авт. В. Арясов., 2014.

Однако многие факты, которые, на первый взгляд изображают действия, о которых идет речь, на самом деле могут описывать тему в глобальном смысле. В данном случае, часто иллюстративную функцию путают и даже ставят в один ряд с *презентационной* функцией, поскольку их художественные способы, с помощью которых они существуют – примерно одни и те же. Тем не менее у презентации действий предназначение другое.

§ 2.2. Презентационная функция

Презентация вступает в свои законные рамки правления, когда речь идет об общей характеристике времени, эпохи или тех событий, которые не обязательно описывать дословно, пошагово, и показывать при этом конкретного человека. Обычно, это события, которые в будущем сыграют значительную роль в каких-либо преобразованиях. В данном случае детали играют не самую важную роль, поэтому автор зачастую показывает развитие события на общих планах, не акцентируя внимания на лицах героев. Зато вокруг все соответствует тому периоду, о котором идет речь: костюмы, постановки персонажей в кадре и т.д. Несколько раз в фильме «Князь Потемкин. Свет и тени» появляются кадры аллеи Царского села, по которым прогуливаются дамы в исторических костюмах. Возможно, автор имеет в виду саму Екатерину, возможно, речь о бомонде тех лет, но точнее сказать сложно, поскольку план общий, и персонаж мы видим по большей части – мельком.

В фильме «Тамерлан. Архитектор степей»⁶⁶ немалую часть занимают сцены баталлий и различных сражений. Авторам нужно было продемонстрировать все живописно, таким образом, чтобы актеры показали кровопролитность баталлии, которые устраивала армия Амира Темура, воюя с очередными врагами. В данном случае битвы воссоздавали с помощью

⁶⁶ Д/ф «Тамерлан. Архитектор степей», авт. О. Хафизов., 2015.

реконструкторов. И автор интересно подошел к демонстрации этих событий. На закадровом тексте описывают неудержимость, стремительность и смертоносность армии Тамерлана. На экране в этот момент сцены, снятые в самой гуще воссозданного боя. В динамике сочетаются общие планы конниц с укрупнениями на головы скачущих лошадей и средний статичный план, на котором проносятся воины, подняв сабли и пики. Таким образом, лиц людей не видно, но общая картина того, какой была армия гениального монгольского полководца, складывается. В некоторых сценах показаны сами бои – также динамично, с использованием съемки с рук. К тому же немало важную роль в этой стилистике играют наложения компьютерных эффектов. Резкие затемнения, смена контрастности и цветовой гаммы позволяют добавить не только динамики фильму, но и по-иному взглянуть на происходящее.

Рассмотрим зарубежный опыт использования художественной реконструкции на примере шести серийного документального фильма «Рим»⁶⁷. По всем признакам, выявленным нами в первой главе исследования, данная картина, как и произведения Питера Уоткинса в 1960-ые, выполнена в жанре докудрама. По типу повествования перед нами классический документальный фильм (закадровый текст перебивается синхронами историков), однако на экране зрителю показывают сплошную реконструкцию. Причем, неслучайно данную ленту мы рассматриваем в этом параграфе, поскольку ей присущи признаки именно презентационной функции. Фильм изобилует общими планами, а также кадрами, которые хоть и являются подтверждением слов документалиста, но при этом описывают период Римской империи в целом. То есть с их помощью у зрителя складывается общее мнение о той эпохе. Никаких игровых вставок, иными словами лайфов, в повествовании нет, но мы хорошо слышим на уровне интершума, например, стук копыт лошадей, либо крики гладиаторов во время

67 Д/ф «Рим», 6 серий, авт. К. Гарднер., 2008, (TheHistoryChannel);

боев. Картинка сделана таким образом, чтобы зрители больше обращали внимание на детали, коими выступают как раз сцены быта, войны, либо заседаний в сенате.

Правда, в зависимости от возможностей студии, на базе которой создается фильм, могут быть сделаны особые формы реконструкций, как в фильме «Знамя Победы»⁶⁸, когда на словах о руководстве советской армии, которая решает, в какой момент водружать флаг над поверженным Берлином, зритель видит нарисованных маршалов, которые стоят у карты и размышляют. Далее данная анимация переносится к Сталину и обычному солдату, который выполняет приказ. Ведь в данном случае неважно, о ком конкретно идет речь, важно понять, как это все выглядело и обстояло. Компьютерную графику автор использует несколько раз. В одном кадре он будет сочетать главные символы – например, Бранденбургские ворота, советского воина и красное знамя. Все происходит в движении, и у зрителя возникает ощущение, будто перед ним прокручиваются части комикса. Получается, новый взгляд на роль реконструкции в документалистики. До 2015 года среди отечественных режиссеров мало кто использовал подобные формы реконструкции, основанные на высокотехнологичной разработке.

Даже если хроникального материала с избытком, авторы прибегают к помощи реконструкторов. Например, в фильме Людмилы Романенко⁶⁹, повествующем об истории Юрия Андропова – лидера одного из самых засекреченных силовых ведомств в мире и будущем генеральном секретаре КПСС, часто встречаются воссоздания массового мятежа, так называемого Венгерского бунта, который произошел в 1956 году. Он начинает описывать данную веху в жизни Андропова, показывая хронику, подкрепляя ее реконструкцией. Получается симбиоз архивных кадров и игровых сцен, которые при быстром монтаже (в целом кадры длились не более 3-4 секунд) хорошо сочетаются. Тем самым он добавляет динамики фильму. Кроме этого,

⁶⁸ Д/ф «Знамя Победы», авт. В. Кондаков., 2015.

⁶⁹ Д/ф «Юрий Андропов. Терра Инкогнита», авт. Л. Романенко, 2014.

данные эпизоды качественно срежиссированы: удобно поставлены камера и другое съемочное оборудование, и ракурс снимаемого события немного меняется, как меняется и его восприятие. При этом, цвет он делает похожим на оригинал. Когда в фильме о Юрии Андропове речь заходит о гастрономических особенностях главы КГБ и генерального секретаря, автор использует интересный прием. Слова героев в синхронах он перекрывает картинкой обычной докторской колбасы, вина и батона в обертках и упаковках того времени. Тем самым он акцентирует внимание именно на этих деталях, чтобы, если к середине фильма зрители перестали внимательно слушать интервьюируемых, то приводимый факт вернул бы их внимание. Ближе к концу ленты, режиссер еще несколько раз повторяет этот прием.

Некоторые кадры, всецело воссоздающие в фильмах ту эпоху или определенный период в жизни общества, могут настолько детально подготовлены и проиграны, что зритель, внимательно следящий за развитием событий, постепенно начнет погружаться в определенную атмосферу реконструированного.

§ 2.3. Стилистическая функция

Документальное кино по сути и форме своей стоит особняком от других видов журналистского творчества. Информация в нем играет совсем иную роль, нежели в новостях или аналитических программах. Здесь то, что сказано, просвещает телезрителя. Он узнает новые факты для себя, которые при этом уже давно не являются новостями. И здесь, как уже было сказано ранее, очень важно, каким образом будет подан тот или иной факт. Сложно на экране показать время, еще сложнее его показать, если нет соответствующей хроники. Но каждый автор понимает, чтобы, например, состояние человека и те обстоятельства, в которые он попал, выглядели наиболее полно и правдоподобно, просто необходимо погрузить самого зрителя в те

обстоятельства. Правда, многое зависит от самого творца. Некоторые стараются на одинаковом хорошем уровне держать и форму подачи исторической информации и само качество выдаваемого материала. Другие же, как Николай Сванидзе с «Историческими хрониками», следят, прежде всего, за качеством, тогда способ подачи уходит на второй план⁷⁰.

В некоторых случаях не получится реконструировать доподлинно все то, что происходило с человеком и вокруг него, если нет дневников и мемуаров, то об этом можно только догадываться. Исходя из этого, следующие два параграфа мы посвятим тому, что автор создает в фильме непосредственно применяя свое творческое видение. Причем оно должно быть массово и понятно любому человеку, который смотрит фильм и хоть как-то знаком с историей. Поскольку основное направление развития документалистики сейчас – прежде всего, телевидение, за последние 10 лет объемы эфирного времени, выделяемого на неигровое кино, увеличились в несколько раз. По самым даже скромным подсчетам, в год телевидение, если соединить соответствующую продукцию всех каналов, выпускает больше 500 фильмов⁷¹.

Атмосфера в фильме – это то, в окружении чего живет герой или несколько героев, а реконструкция может помочь зрителю проникнуться этим. Такие моменты воссоздаются зачастую с помощью различных деталей, на которых автор намеренно делает акцент.

Например, фильм Александра Сладкова о русском экспедиционном корпусе в годы Первой мировой войны начинается со слов о том, что погода в день наступления была «дрянь»⁷². На экране в этот момент появляются лужи и большие капли дождя. После чего появляется сам автор, и на его фоне мы

⁷⁰Зверева В. История на ТВ: конструирование прошлого.// Отечественные записки.: 2004. [Электронный ресурс], URL: http://magazines.russ.ru/oz/2004/5/2004_5_14.html#s2. Дата обращения: 19.03.2016.

⁷¹Шергова К.А. Телевизионная документалистика. Взаимосвязь жанра и формата. // Вестник электронных и печатных СМИ. М. 2010. С. 47;

⁷²Д/ф «Русский корпус. Затерянные во времени», авт. А. Сладков, 2014.

видим потемневшее небо, молнии и слышим раскаты грома. С первых минут он пытается довести до зрителя мысль, насколько трудно было русской армии воевать. Начиная с частного – маленькой детали – лужи с каплями, он переносит это на все состояние войны для страны в тот момент. Стоит учитывать и тот факт, что в хроникальных съемках Александр Сладков неограничен.

Часто подобная функция встречается в тех лентах, которые рассказывают о времени, когда камера или даже фотоаппарат не были изобретены. Многое воссоздается с помощью портрета человека и места, где тот часто бывал. Например, разного рода истории, связанные с князем Потемкиным⁷³ в фильме Андрея Шпилова начинаются с того, что в ореоле света зала, где проходили балы, показан портрет родственника или близкого знакомого, рассказавший ее. Или, например, будни петербургской жизни демонстрируются тоже с элементами графической реконструкции: к привычным изображениям Петропавловской крепости, либо Зимнего дворца добавляется метель, окна в зданиях включаются или наоборот выключаются. Мы видим, как к желтому от света окну подходят тени. При этом, с помощью текста мы понимаем, о ком идет речь (сам князь Потемкин и государыня Екатерина Вторая).

Стоит отметить, что некоторые функции, реализуемые в фильмах, могут пересекаться или смешиваться между собой, что говорит о многогранности экранного неигрового кино. Каждый автор, который занимается определенной темой, старается привнести в документалистику свое видение, отчего вид кинематографа только эволюционирует и видоизменяется⁷⁴. Например, такой феномен замечен нами в картине Светланы Ахметдиновой⁷⁵, когда фильм начинается с описания праздничной

73 Д/ф «Князь Потемкин. Свет и тени», авт. А. Шпилов., 2008;

74 Шергова К.А. Эволюция жанров телевизионного документального фильма: выбор исследовательского подхода. М. 2009. С. 12;

75 Д/ф «Ордена Великой Победы», авт. Светлана Ахметдинова., 2015.

обстановке в ставке союзной армии 10 июня 1945 года. На экране видно, как ходят официанты, актеры в мундирах американской армии читают журналы, общаются и ждут приезда Жукова. Все эти планы, естественно, презентационного характера, но одни даже улыбки офицеров или торжественно устроенный водопад из шампанского по бокалам добавляет атмосферы данному эпизоду, с которого, к слову, начинается повествование. Как мы писали ранее, реконструкция в документальном кино почти всегда уступает хронике и по привлекательности, в частности. В данном случае у автора получилось успешное начало, поскольку первые несколько кадров – без текста, была выдержана пауза, и спустя несколько секунд заинтригованный зритель узнает о том, что дело происходит во Франкфурте-на-Майне.

В зарубежных картинах способ воссоздания атмосферы немного отличается от отечественных аналогов. В фильме «Канатоходец»⁷⁶, рассказывающем о знаменитом покорителе высотных зданий Филиппе Пети, в деталях иллюстрируется то, как его команда готовилась к одному из самых крупных «художественных преступлений» в мире – прогулке по канату, натянутому между двумя башнями-близнецами в Нью-Йорке в 1974 году. Самые обычные кадры, иллюстрирующие текст героев фильма (данная лента не включает закадровый текст, все рассказывают участники событий), показаны таким образом, чтобы от нагнетающейся интриги у зрителя все внутри похолодело. Участники того события описывают напряженную обстановку перед покорением – рассказывают в чем были одеты, как себя вели. Режиссер в достаточно клиповой форме монтирует крупные планы обуви, одежды, ручек, которые один из героев постоянно носил с собой. При этом гнетущая атмосфера образуется и за счет погодных условий – данную реконструкцию снимали пасмурный день. К тому же на монтаже все кадры сделали черно-белыми. Подобный эффект авторы фильма повторяют на

76Д/ф «Канатоходец», авт. Ф. Пети., 2007, Великобритания, DiscoveryFilms.

протяжении всей картины. Когда в повествование вступает сам Пети, он рассказывает о длительной подготовке, прятанью от охраны зданий, каждое его слово сопровождается лайфом, где проигрываются движения, о которых идет речь.

Данный фильм вышел в прокат в 2007 году, то есть через 7 лет после теракта 11 сентября. И здесь довольно интересно воссоздается образ двух башен. Напрямую архивные кадры, где запечатлены небоскребы, режиссеры показывают нечасто. Они показывают две стены, между которыми проезжает автомобиль канатоходца, как бы реконструируя два основания зданий Всемирного торгового центра, либо мы видим эти колоссы в качестве инфографики в газете, в которой Филипп Пети впервые увидел их.

Если же в картине отсутствует сам герой события, периода или эпохи, и о нем рассказывают свидетели, то тогда воссоздавать атмосферу его быта или окружения, в котором он был, гораздо проще. Однако не всегда сохраняются мемуары или дневники, и мы доподлинно не знаем, какое ощущение было у человека, кем он был или мог быть. В таком случае пофантазировать и поставить себя на место того человека можно, и даже нужно в фильмах, чтобы композиция картины казалась наиболее завершенной и эстетически качественной.

§ 2.4. Символическая функция

В отличие от атмосферной функции, где автор как бы размышляет над тем, что ощущал герой, что происходило вокруг него, символ может быть напрямую не связан с личностью или с основным сюжетным рядом. Его функция заключается, прежде всего, в том, чтобы дополнить зрительское осознание второстепенным но не менее важным смыслом. Символ можно

назвать одной из самых творческих форм реконструкции, поскольку автор вправе не придерживаться определенных исторических канонов, которые необходимы, чтобы все изложенное в кадре было правдоподобным. Данный прием помогает различные детали описать не прямо, подробно кадр за кадром изображая каждое движение героя, которые наверняка существовали в исторических документах, а углубиться в рассуждение и попытаться представить, что чувствовал тот или иной персонаж, как, к примеру, некоторые вещи ассоциировались у него с чем-либо, либо могли повлиять на дальнейших ход какого-либо дела. С другой стороны, символы могут показывать абстрактные моменты, которые никак напрямую не соотносятся с мировосприятием человека в конкретном эпизоде, но добавляются в фильм лишь для того, чтобы привнести некий добавочный смысл. Увидев подобные моменты внутри сюжетной линии фильма, зрителя проще осознает то, что хочет сказать режиссер, особенно, если история запутанна. В фильме «Знамя Победы»⁷⁷ много слов сказано о том, как советские граждане после Великой Отечественной войны воспринимали красный стяг, то есть автор добавляет текст, не описывающий событие, а показывающий эмоции и внутренний настрой человека. Поэтому на словах «Даже сейчас знамя хранит немало тайн. За каждой из них немало человеческих судеб...» мы видим людей в военной форме времен 1941-1945 годов, которые держат знамя и смотрят куда-то вдаль. При этом с помощью приема наложения кадра на кадр показаны истории еще минимум одного солдата, достающий из кармана либо клочок бумаги, либо вещь, которая явно будет ассоциироваться у родных и близких с ним. Подобный ход повторяется в фильме несколько раз.

В фильме о Григории Потемкине⁷⁸ автор описывает отношения между князем и императрицей Екатериной II. Мимолетность и скорость, с которой они увлекаются друг другом, режиссер показывает с помощью интересного перехода: словно зритель статично видит, как перед ним проносится скорый

⁷⁷ Д/ф «Знамя Победы», авт. Вадим Кондаков., 2015;

⁷⁸ Д/ф «Князь Потемкин. Свет и тени», авт. А. Шипилов., 2008.

поезд, либо машина – четкой картины не видно, но направление этого нечто понятно – от портрета Екатерины к портрету Потемкина и обратно. Либо, он объединяет в одном кадре две реальности, образуя неповторимую атмосферу того времени и тех чувств, которые бушевали между князем и императрицей. В эпизоде, где рассказывается о тайном венчании, которое было зафиксировано лишь по чьим-то воспоминаниям, автор соединяет две панорамы – вертикальную (листок с записями) накладывает на горизонтальную (церковь, где возможно могло произойти венчание). При этом изображение самой церкви значительно контрастирует.

В конце фильма про корпус русской армии в годы первой мировой войны⁷⁹ Александр Сладков говорит о том, как сложилась дальнейшая судьбе героев картины уже после окончания войны. Небольшие досье сменяются 2-х секундным кадром винтовки тех лет со звуком щелчка затвора. Таким способом он показывает, что все герои картины – люди одной судьбы. Далеко не каждому удалось выжить, некоторые не пережили наступление гражданской войны, кто-то эмигрировал, то есть, скорее всего, так или иначе пострадал от военного конфликта, где самым главным оружием оказалась винтовка.

Такие же две секунды появляются в фильме «Ордена Великой Победы»⁸⁰, когда идет сцена награждения полководцев армии США Жуковым, советский солдат как бы прорисовывает детали лица Эйзенхауэра, других американских генералов. Он как бы создает изображение и одновременно вспоминает удивленную мину полководца.

В биографическом фильме об Алексее Косыгине⁸¹ красной нитью через весь сюжет проходит рассказ о политической борьбе за власть в Советском государстве, в которой он принимал самое непосредственное участие, особенно, когда некоторым лидерам партии его персона была ненавистна.

⁷⁹ Д/ф «Русский корпус. Затерянные во времени», авт. А.Сладков, 2014;

⁸⁰ Д/ф «Ордена Великой Победы», авт. С.Ахметдинова., 2015;

⁸¹ Д/ф «Алексей Косыгин. Чужой среди своих», авт. С. Костин., 2004.

Каждый новый виток борьбы проиллюстрирован с помощью шахмат. Фигуры переставляются, окружают короля или исчезают, в зависимости от того, что происходит в партии. При этом комментария этим действиям со стороны документалиста нет – все происходит с подложенной музыкой, и мы можем сами определить ту фигуру, которой соответствовала занимаемая Косыгиным роль в политической борьбе.

В фильме «Цилиндры фараонов. Последняя тайна»⁸² авторы расследуют тайну элементов власти фараонов, с которыми связано много различных тайн – в частности появления странных рисунков, похожих на современные самолеты, танки и вертолеты, нанесенные в гробницах. Вопреки ожиданиям, элементов воссоздания в данной ленте оказалось немного, их использовали точно, но в крайне важных местах. Например, на словах о тайнах этих знаков и самих цилиндров, которых сложно найти даже в гробницах, автор показывает кадры, как на старинной лодке на фоне пирамид плывут верховный лидер Египта или высшие вельможи. Определить регалии не представляется возможным, поскольку они в тени. Таким образом, автор добавляет мистики, что закручивает интригу еще сильнее. Тени египетского народа, либо тех, кто заселял земли Египта до фараонов, появляются в фильме еще несколько раз, в разных формах и позах, но одинаково стилизованные – черные силуэты на оранжевом фоне – заходящее египетское солнце.

Символы, которые внедряет автор в фильм, обычно не длятся дольше 5-7 секунд по времени. Это специальная вставка, которая если грамотно употреблена, не должна вызывать ощущение намеренно употребленного чего-либо из-за нехватки материальной базы. Это задумка, с помощью которой автор может достичь большого эстетического успеха в фильме, ведь они добавляют некий шарм документальной ленте, еще больше отдаляя ее от обычного исторического ликбеза.

⁸² Д/ф «Цилиндры фараонов. Последняя тайна», авт. Я. Дашевский., 2010.

§ 2.5. Драматургическая функция

Аристотель в своей «Поэтике» писал: *«Из фабул одни бывают простые, другие — запутанные, так как именно такими бывают и действия, воспроизведением которых являются фабулы»*⁸³. Любые действия, воссозданные на экране в неигровом кино, каким бы они запутанными не были, имеют определенный замысел. Неслучайно данную функцию мы рассматриваем последней. Поскольку драматургия лежит в основе любого экранного произведения, и воссозданной сцены в частности, даже если там не задействованы актеры.

Данная функция отвечает, прежде всего, за создание напряжения, интриги в сюжете фильма, а соответственно и за динамику в конкретно взятых эпизодах, где, например, может использоваться метод художественной реконструкции.

Например, вернемся к фильму Александра Сладкова о потерянном корпусе во времена Первой мировой войны. Неоднократно в картине он возвращается к погодным условиям, чтобы подчеркнуть, насколько солдатам и офицерам было сложно воевать. Плохие погодные условия он связывает с упадком сил и полным отсутствием боевого духа. Подобный прием воссоздания атмосферы на месте происходящих баталий автор использует намеренно – для усиления напряженности. Зритель начинает сопереживать солдатам и ждет развязки события.

Конечно, вектор развития динамичности в фильме зависит от того курса, который взял сам автор, то есть, как он представляет себе развитие сюжетной линии. Если, к примеру, картина целиком состоит из актерской игры, то и все сюжетные перипетии зависят от того, как сыграют актеры. Особенно это часто проявляется в докудрамах. В создании подобного вида

⁸³ Аристотель «Поэтика»: 335 г. до н.э. С.7.

преуспевают, прежде всего, зарубежные документалисты – из США и Великобритании. Многие картины, выходящие на каналах Discovery или BBC, имеют статус сериала. Обычно описывается период или какое-то явление в нескольких фильмах, где каждая новая серия – ответвление от основной линии. Подобным примером служит недавний успешный проект «Люди, построившие Америку»⁸⁴, где подробно рассказывается история поколения самых богатых людей Североамериканского континента – Рокфеллеров, Фордов и Карнеги. В картине подробно повествуется о том, как из бизнес-идеи выросли целые концерны, как новаторские мысли меняли привычные устои жизни американцев, а позже и всего мира. По структуре фильм представляет собой соединение закадрового текста, синхронных экспертов в области истории и бизнеса, а также актерской игры. Хроникальные кадры не использовались – все подробно описывает реконструкция, а диалоги актеров вставляются наравне с синхронами историков – довольно часто. Решения всех основных проблем того или иного концерна или семьи показаны с помощью диалогов – профессиональные актеры по всем правилам драматургии обыгрывают каждую эмоцию и очень убедительно изображают какого-либо из исторических персон.

В описываемом нами выше сериале «Рим»⁸⁵ напротив, диалогов героев фильма нет, однако режиссеры порой крупно снимали лица, например, сенаторов, либо обычных прихожан в момент, когда они о чем-то беседовали. Все порой даже эксцентричное поведение героев сопровождалось закадровым текстом, который описывал происходящее, а поскольку игра была убедительная, верилось, что показывается жизнь римлян такой, какая она была в то время. Все баталии или битвы гладиаторов, показанные в фильме сделаны по всем законам голливудских экшенов. Мы как бы наблюдаем со стороны за происходящей жизнью, фиксируя на камеру, с той только

⁸⁴Докудрама «Люди, построившие Америку», авт. Р.Каунсман, К. Палмер, П. Римс., 8 серий, - 2012. (The History Channel);

⁸⁵Д/ф «Рим», авт. К. Гарднер., 6 серий, 2008, (The History Channel).

разницей, что в данном случае это постановка. Но на узловых моментах картины автор чаще включал технологию «слоу-моушн», или вовсе останавливал кадр с актерами, которые застыли в определенных позах, а также показывал крупные планы лиц людей. Так зрителям наглядно демонстрируются эмоции, и вместе с тем, предпринимается попытка переноса зрителя в атмосферу жизни древних римлян.

Вернемся к картине «Юрий Андропов. Терра инкогнита», в которой актерская игра практически отсутствует. Автор несколько раз внедряет игровые моменты, но лишь в тех случаях, чтобы сделать акцент на определенных деталях. Например, в одном эпизоде он решил сыграть на контрасте – описывал историю переговоров в кабинете Андропова, как вдруг глава КГБ поручил подчиненному принести батон докторской колбасы и обычного хлеба. В кадре мы видим крупно, как на стол кладут колбасу и хлеб. Получился иронический акцент – как высокопоставленный чиновник захотел пищи обычного советского гражданина.

Основной упор сюжета сериала «Наш космос»⁸⁶, впервые показанного в эфире НТВ в 2011 году, сделан на судьбы людей, а красной линией проходят истории тех, кто так и остался в тени своих знаменитых коллег – сменщики, которые могли отправиться на ракете только в том случае, если бы основной космонавт не смог по каким-либо причинам. Проект довольно объемный, поэтому авторы подробно останавливаются на историях каждого героя – как готовились, чем питались, с кем дружили, каковы были любовные истории. При этом хроникальные кадры подготовки космонавтов показывается в первую очередь, а те фрагменты, не запечатленные на камеру (прежде всего, личная жизнь и занятия в свободное время) показаны с помощью игры. Даже на личные отношения героев автор сделал основной упор, показав в игровых сценах всю эмоциональную напряженность, как Терешкова, например, развивались отношения с Андрианом Николаевым, и после чего они

⁸⁶ Д/ф «Наш космос», авт. В. Забалуев, А. Зензинов, М. Кудряшова., 2011.

расстались. Подобные сцены оказались узловыми моментами в сериях фильма, их автор сделал игровыми. Они перманентно проявляются в картине, что позволяет держать зрительское внимание. То же самое и в отношениях с близкими и друзьями. Например, в серии про Валентину Терешкову в эпизоде, когда она с подругами и заодно сослуживицами пошла за покупками по магазинам, воссоздается мгновение, в котором они примеряют платья в магазине и оживленно обсуждают, какие вещи кому взять. Все это под комментарии ведущего, который пояснял, что подруги Терешковой были ее сменщицами, но им не удалось отправиться в космос. Данную сцену режиссеры специально вставили, чтобы продемонстрировать зрителям, насколько близки были подруги, даже несмотря на все сложности работы космонавтов.

С помощью подобных эпизодов зрителям иллюстрируют те истории, которые не были официальными, и о них знали только космонавты. К тому же они служат так называемыми перебивками в синхронах очевидцев (сменщиков из отряда космонавтов национальных героев), которые и рассказывают эти истории.

Есть в фильме и ведущий – актер Владимир Вдовиченков. Ему отведена роль проводника по дебрям сложных взаимоотношений между космонавтами, рабочими моментами и т.д. То есть он расшифровывает все то, что мы видим на экране, но порой является сам частью реконструкции – например, описывая какой-то очередной факт, глядя в камеру, ему передают важные бумаги в бункере, который ведет к командному пункту космодрома. В другой раз он разбирает различные вещи космонавтов, представляя перед зрителем в образе самого летчика. Либо он просто сидит и говорит свой текст, не обращая внимания на зрителей, просматривает старые кадры полетов космонавтов. То есть его функция на телеэкране в данном фильме – многогранная. Это говорит о том, что он пытается окунуть зрителя в атмосферу тех лет.

Тем не менее, бывают и неудачные попытки воспроизведения какого-либо исторического факта. Как мы уже упоминали выше в нашем исследовании, таким ярким примером может служить фильм «Крым. Путь на Родину»⁸⁷. Его автор А. Кондрашов во вполне репортажной манере рассказывает зрителям о тех событиях, которые привели к тому, что Крымский полуостров в итоге перешел под юрисдикцию России. В повествовании помимо высших лиц государства участвуют участники тех событий, обычные жители и крымские татары. Все они вполне с живыми эмоциями и не наигранными фразами рассказывают в интервью о своих воспоминаниях начала Крымской весны. Есть в фильме эпизод, рассказывающий о соприкосновении местных жителей, оборонявших аэродром с некими молодчиками. Предводитель защитнической группировки также в интервью описывает поведение обеих сторон, однако после на экране появляется сами герои тех событий и актеры в образе молодчиков – между ними завязывается полтора минутный диалог, который способствует падению интереса к данной части фильма. Сами люди, к слову, попытались вспомнить и воссоздать то, что было на тот момент год назад, однако это все равно получилось наигранно и затянуто и укорочения на монтаже явно не помогли.

Подведем промежуточные итоги. В данной главе не раз мы обращались к тому, что одну функцию художественной реконструкции в документальном кино можно спутать с другой. Однако это говорит не о проблемах, связанных с методом, а скорее о многогранности авторской мысли и его мастерстве, благодаря которому придумываются, моделируются и включаются эпизоды в фильм. Так зритель понимает, о чем идет речь, и, самое главное, весь смысл фильма не теряется и не уходит на второй план.

Кинорежиссер П. Я. Солдатенков утверждал, что если незаметно снимать грызущихся собак, веселящихся и играющих детей, то можно

⁸⁷ Д/ф «Крым. Путь на Родину», авт. А. Кондрашов., 2015;

получить потрясающие по накалу эмоций и правдоподобности кадры⁸⁸. Но есть случаи, когда без актерской игры не обойтись и не показать интересно, например, период расцвета Римской империи. В этом деле большая удача найти актеров, которые по заданию режиссера сыграют все нужные эмоции так, как это произошло бы в реальности, если бы жизнь тех же римлян запечатлена на видеокамеру.

Глава III. Историческая реконструкция как элемент нарратива

⁸⁸Солдатенков П. Я. Режиссура образной экранной документалистики. 2013. [Электронный ресурс], URL: <http://www.metodichka.x-pdf.ru/15iskusstvovedenie/573449-3-rezhissura-obraznoy-ekrannoy-dokumentalistiki-uchebnoe-posobie-specialnosti-071101-rezhissura-kino-televideniya-docent.php>. Дата обращения: 26.03.2016.

Как мы уже определили выше, эпизод реконструкции представляет собой особую форму нарратива, которая внедряется в целостную повествовательную структуру документального фильма. И в данном случае именно от автора зависит, насколько игровое начало гармонично волеется в документальное. Но, прежде всего, определимся с термином нарратив. Немецкий ученый Вольф Шмид рассматривает данное понятие с двух разных точек зрения. В классической нарратологии принято считать, что «нарративный» указывает на обязательное присутствие повествователя или опосредующей инстанции, а согласно структуралистской нарратологии данный термин указывает не на нарратора, а на сам материал изложения⁸⁹.

В узком смысле нарратив – это повествование, которое может подразделяться на *эпический* (словесный, когда опосредующая инстанция рассказывает о событиях) и *миметический нарратив* (когда событие показано таким, какое оно есть).

Если ранее в нашем исследовании мы определяли лишь по признакам и функциям метода реконструкции, насколько удачно или неудачно он употребляется в определенной картине, то ниже мы обратимся к самой структуре реконструкции, как нарратива. Нас интересует когнитивная составляющая вопроса, являющаяся основой любой воссозданной сцены. «Как это рассказано»⁹⁰, с помощью каких элементов зритель понимает, что в закадровом тексте речь идет именно о том, а не другом периоде и т.д.

Применительно к документальному кино нас интересуют следующие две категории:

- структура нарратива (содержание истории, опосредующая инстанция и точка зрения),

⁸⁹ Шмид В. Нарратология. М. 2003. С.10;

⁹⁰ Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб. 2016. С. 41.

- насколько достоверно, убедительно и гармонично тот или иной игровой эпизод интегрируется в документальное полотно.

При этом важно проследить, насколько определенный игровой эпизод взаимодействует с мыслью автора, высказанной за кадром, насколько качественно взаимодействует с хроникальными кадрами. Таким образом, чтобы представить наиболее полную структуру в фильмах, будем анализировать происходящее в кадре комплексно – «картинки» и звука.

Существует множество видов документальных фильмов, в которых также могут встречаться и использование художественной реконструкции, однако мы остановимся на трех из них:

- фильм-портрет,
- киноленты, повествующие о военных действиях,
- фильмы, посвященные политической тематике – политическим лидерам, выборам, событиями, повлекшим за собой изменение строя, государственных границ и т.д.

На наш взгляд, именно в данных категориях перед авторами открывается большая поляна возможностей употребления реконструкции. Таким образом, в каждом виде из предложенной нами классификации наберется несколько фильмов за десять последних лет, в которых данная форма нарратива представлена наиболее широко.

§ 3.1. Повествование в биографических фильмах-портретах

В наши дни множество авторов берутся за довольно сложный жанр – биографический фильм-портрет. Вся сюжетная линия посвящена рассказу о судьбе видного политического, военного, общественного деятеля, певца или актера. Какую бы концепцию автор не построил, что бы он ни придумал, в основе каждой картины будет повествование о человеке. Есть формы, в

которых рассказывают о герое, соединяя воедино части из его интервью, фрагменты записей в дневниках разных лет, как было сделано, например, в картине Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым». Тогда объектом истории уже выступают сами рассказы, переживания, эмоции, поведенные главным героем. То речевое действие⁹¹, то есть когда о действии рассказывается, называется *эпическим нарративом*. Обычно рассказывают о событиях опосредующие инстанции – автор на закадровом тексте, ведущий в кадре, либо эксперты во фрагментах интервью.

Это может быть фильм, выполненный в классической форме, когда есть определенное количество фактов, которые автор нашел в период подготовки фильма. Их чаще всего записывают на закадровом тексте, либо какую-то часть рассказывает ведущий в форме стендапа. При этом помогать нарратору донести факты о личности могут близкие, друзья, коллеги, случайные знакомые, очевидцы каких-либо действий, связанных с главным героем. Но в любом случае, каждый фильм имеет нарратора – главное действующее лицо, которое рассказывает либо о себе, либо своем близком, либо о главном герое картины.

Сам эпизод, в котором применяется метод художественной реконструкции, представляет собой *миметическую* составляющую *нарратива*. То есть зритель видит на экране действие, имитирующее реально произошедшее событие в прошлом без комментариев нарратора⁹². При этом роль автора в подобных телекартинах не нивелируется – он конструирует реальность соответствующую той, что некогда имела место. Исходя из этого, подробнее остановимся на данной категории наррации и проследим ее взаимодействие с эпическим нарративом.

91 Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб. 2016. С. 43;

92 Шмид В. Нарратология. М. 2003. С.15.

Например, в новом документальном фильме ВГТРК, посвященном советской разведчице Зое Воскресенской⁹³, нарратором выступает автор. Он подробно рассказывает о разных гранях и двух сторонах жизни женщины (общественной – каждый ребенок знал ее, как знаменитую писательницу, автора книг о Ленине; и тайную – она была разведчицей). Фильм – классическая форма полифонической наррации, когда помимо автора опосредующими инстанциями выступают историки, друзья и близкие Зои Воскресенской. Таким образом, в сюжет встраиваются элементы эпического и миметического нарративов. Часто реконструкция с рассказом автора пересекается.

Теперь подробнее остановимся на структуре действия. О Зое Воскресенской, как о разведчице, известно немного, а хроники с ее участием в качестве завербованного спецслужбами человека зафиксировано еще меньше, практически никакой. Таким образом, в шпионских историях автор фильма намеренно делает упор на актерскую игру. Подробно иллюстрируя интересные истории из ее жизни, он выводит на передний план ее образ, в котором предстает некая актриса. В начальной сцене, когда героиня появляется на балу, посвященному приезду солистов берлинской оперы, мы не знаем о том, кто она такая. Однако автор почти сразу вводит небольшое досье – экран делится на две части – на одной из них лицо актрисы, на другом – подлинная фотография Зои Воскресенской. Прически и даже строение лиц имеют большие сходства. Таким незатейливым приемом режиссер делает первый большой шаг к убедительности. Зритель смотрит на экран, видит похожих людей и у него в дальнейшем по ходу фильма возникает гораздо меньше вопросов, о ком идет речь. Конечно, сложно определить, каким образом в определенных обстоятельствах, например, при получении очередного задания, Зоя себя вела. Однако автор фильма свободно вкрапляет эпизоды, в которых актриса в образе разведчицы общается,

⁹³ Д/ф «Зоя Воскресенская. Мадам “совершенно секретно”», авт. Е. Матонин., 2015.

улыбается, напряженно читает, отрешенно проходит мимо некоторых коллег из НКВД. Скорее всего, актрисе было достаточно прочесть некоторые сведения о характере Зои, после чего она для себя сформировала образ женщины. Тем не менее, никаких проблем с идентификацией личности по ходу фильма не происходит.

Отдельно стоит отметить стилизацию воссозданных сцен в фильме. В некоторых местах перед реконструкцией несколько секунд на экране показывается хроника (въезжающие черные воронки в ворота под Спасскую башню, либо старинные кадры Кремля). Чтобы не прерывать композиционное единство повествования, следом кадры реконструкции идут в черно-белой стилистике. Тем не менее, стоит добавить, что дальнейшее погружение в атмосферу описываемой эпохи с помощью метода реконструкции получается у автора не очень успешно, на наш взгляд. Прежде всего, из-за костюмов и причесок. В общей сцене, воссоздающей события того бала, на который пришла майор гос.безопасности Зоя Воскресенская, остальные участники не очень ассоциируются с представителями того времени (30-40 годы). Прически по стилю больше подходят для последующих десятилетий. Помимо этого, один джентльмен носил солнцезащитные очки (к тому же в тонкой оправе), что не относится к довоенному стилю. Однако главная героиня нарратива одевается соответствующе той эпохе.

В данной ленте количество реконструированных сцен превышает 60 процентов. Крупные планы ног, печатающих рук или сосредоточенных глаз добавляет символизма, либо абстрактно презентуют положение дел, что не может повлиять на убедительность изучаемого нами метода в данной картине. Однако гармоничности удалось достичь не во всем фильме. Некоторые эпизоды, например, повествующие о встрече Зои Воскресенской с японскими дипломатами – не выдержана в той же черно-белой стилизации, что и остальные вкрапления реконструкции. Перед зрителем предстает

вполне современный кадр из новых фильмов о том времени. На наш взгляд, данная часть зрительно выбивается из общего повествовательного ряда.

А вот другой пример обыгрывания прошлого – история Дмитрия Донского, который на Куликовом поле громил полчища Золотой Орды⁹⁴. В данной картине вся реконструкция цветная, то есть тот эффект, который неуместно, как нам кажется, применялся в истории Зои Воскресенской, 30-40 годов, в этом случае проделан с высочайшей тонкостью, что вполне объяснимо. У телезрителя, который наблюдает за тем, как показана история на экране, разные периоды ассоциируются не только с определенными костюмами, стилистикой речи, образами человека, но и цветом. Черно-белый, например, с первой половиной XX века, черно-белый с отливом желтого, так называемый «старинный» – рубежа прошлого и позапрошлого столетий, когда братья Люмьеры создавали первые шедевры кинематографа. А периоды до того, как была придумана даже фотография, ассоциируется у человека с картинами из Русского музея, убранствами Зимнего дворца и т.д. В этом смысле, чем красочнее будет показана еще более ранняя эпоха Дмитрия Донского, тем лучше зритель поймет ту действительность, в которой жили предки.

Структура действия. Воинство русское одето в фильме классически, как изображаются обычно во многих исторических источниках: шлем в форме луковки, кольчуга поверх рубахи, металлические нарукавники, меч, копьё – все серебристого цвета. Перед боем с войском Мамайя поверх обмундирования надета на князя небольшая меховая накидка. Единственное, что не очень подходит под образ – черные кирзовые сапоги на ногах одного из реконструкторов. Тем не менее, данная деталь не бросается в глаза, поскольку кадр длится по времени не больше 3-4 секунд. Также виден задумчивый слегка суровый взгляд Дмитрия Донского, густая борода русого цвета средней длины немного завивается. Образ, который формируется в

94Д/ф «Дмитрий Донской. Спасти мир». авт. В. Федоров. 2015.

голове у каждого, кто изучал еще в школе историю Руси 14 века, воплощается на экране. Вне поля боя Дмитрий Донской находится в палатах, где выслушивает мнения на совете. Каждое движение актера, его взгляды и мимика не кажутся наигранными, перед нами предстает настоящий князь, который решает проблемы Руси, стараясь ее спасти от нашествия Золотоордынского племени.

При этом стоит отметить, что противоборствующее войско Мамаю изображено также с учетом всех исторических деталей, начиная с внешности. Актеры под роль печенегов подобраны специально – ярко выраженная монголоидная внешность: раскосые глаза и длинные черные усы. Их одежда соответствует описываемому периоду. На некоторых, к примеру, наблюдаются бархатные кафтаны, черные жилеты, а также национальные шапки с кисточками.

В фильме в небольшом количестве в цельное повествование встраиваются фрагменты эпического нарратива – герои реконструированных событий оживают. Один из советников Дмитрия Донского рассказывает ему о той ситуации, в которой находится русское воинство перед битвой, а Дмитрий Иванович внимательно слушает.

Стоит отметить, что данная картина представляет собой полифоническую наррацию. Однако помимо опосредующих инстанций в виде экспертов и самого авторского текста за кадром, в повествовании появляется мысли летописца, который записывает все, что происходит вокруг него. В фильме эти эпизоды появляются в качестве подтверждения основных авторских интенций. Подобный ход он оговаривает в самом начале фильма, утверждая, что *«Ни одна дата допетровской Руси не описана в таких подробностях, так красочно и буквально по часам, как восьмой день сентября 1380 года»*⁹⁵.

95Д/ф «Дмитрий Донской. Спасти мир». авт. В. Федоров, 2015.

Вопрос гармоничности нарратива картины стал для автора одним из важнейших, поскольку заметно, как каждое новое действие плавно взаимодействует с предыдущим. Практически весь фильм построен на методе реконструкции. Каждая деталь, любое слово подтверждается иллюстрирующими кадрами. Тем интереснее отметить, что появление опосредующей инстанции – синхроны с экспертами, автор постарался представить в одной плоскости с тем, что воссоздано. Понятно, что ученые и историки, чьи фрагменты интервью представлены в картине, слегка выделяются из общего ритма фильма благодаря, например, современной одеждой. Чтобы подобный эффект нивелировать, экспертов поместили в интерьеры хором допетровской Руси. Причем, скорее всего, снимали в музее без использования компьютерной графики. Таким образом, даже синхроны не кажутся инородными блоками, записанными «на бегу», а, наоборот, формируют и укрепляют целостность восприятия фактов.

В некоторых документальных фильмах-портретах авторы не всегда считают целесообразным дословно иллюстрировать реконструированными кадрами те факты, которые звучат с телеэкрана. Они употребляют метод воссоздания в качестве того символа, который может добавить определенный смысл повествованию. Мы проследили тенденцию, заключающуюся в том, что в основном подобные приемы встречаются в картинах, рассказывающих об истории творческих людей, особенно писателей или поэтов. Это объясняется, прежде всего, стремлением авторов построить свое повествование также богато, насыщено, либо также лирически и чувственно, что соответствовало характеру главного героя и стилю его жизни. Таким образом, перед зрителем выстраивается целостный образ личности, о которой идет повествование. Например, в картине Арины Абросимовой рассказывается о многогранном и разностороннем поэте и писателе Андрее Белом⁹⁶. После предисловия показывается винтовая лестница, между

⁹⁶ Д/ф «Белый камень души. Андрей Белый», авт. А. Абросимова, 2005.

пролетами которой натянуты тросы с фотографиями дома, где проживал писатель. В этот момент на закадровом тексте звучат строки из поэмы А. Белого «Первое свидание»:

«Передо мною мир стоит

Мифологической проблемой:

Мне Менделеев говорит

*Периодической системой».*⁹⁷

Также размеренно и умиротворенно, соответствуя тону прочтения фрагмента, по лестнице поднимается некто, зрителям сложно увидеть лицо, поскольку смотрят они на него снизу вверх. Движения актера плавные, полностью соответствует ритму текста. Возникает ощущение, будто сам Андрей Белый поднимается по лестнице, и подобные строки рождаются в его голове. Однако оно оказывается ошибочным, поскольку вскоре на закадровом тексте от первого лица начинается последовательная история взаимоотношений нарратора с поэтом. Повествователем в данном случае выступает критик Владислав Ходасевич, чьи мысли и составляют практически всю основу фильма, образуя в картине монофоническую наррацию. В кадре его образ показан слегка в размытой, либо прозрачной форме. То он как призрак появляется в рабочем кабинете, неспешно подходит к столу, садится и читает первые строчки из своей книги о творческом пути Белого. Потом заканчивает, встает и исчезает также в пустоте. То он вновь рассказывает по своему кабинету или комнате в задумчивости, смотрит в окно, либо читает газеты. Такая форма выбрана автором фильма неслучайно – он стремится передать размышления Ходасевича о необычном и разностороннем поэте Андрее Белом, при этом не делая нарратора главным героем фильма. В любой реконструированной сцене наряду с размытостью образа повествователя, всегда возникает образ Андрея Белого, либо на

⁹⁷Там же.

фотографиях, на которые смотрит критик, либо в закадровом тексте. Между тем, подобный эффект сделан таким филигранным образом, что в общем повествовании фильма зритель даже не замечает порой роль нарратора – все мысли о поэте.

В начале картины после первых появлений актера в образе Ходасевича автор помещает фотографии самого критика для того, чтобы зритель сравнил его с воссозданным образом, и, соответственно, чтобы далее его появления ассоциировались только с нарратором. Кроме того, продельвается умный ход: в очередной миметической части, где Ходасевич размышляет о жизни Андрея Белого, в кадре появляется стена с фотографиями и карикатурами на поэта, и сквозь них прослеживается образ Ходасевича, который как бы в размышлениях смотрит на изображения. Лицо представлено также размыто, но крупно, что вполне позволяет различить черты идентичные самому Владиславу Фелициановичу: аккуратно уложенные волосы с пробором посередине головы и очки в округлой оправе. Помимо этого появляются усы и борода, которых хоть и трудно найти на архивных фотографиях критика, но можно представить, что он в зрелом возрасте мог выглядеть подобным образом.

Ответ поэта Андрея Белого на некоторые письма, либо высказывания критика являются еще одной опосредующей инстанцией: мы слышим совершенно другой мужской голос, а на экране в этот момент фотографии поэта, либо хроникальные кадры. Между тем, этот ход приобрел статус приема в фильме, поскольку хронику зритель видит в тех моментах, когда нарратор рассказывает историю А. Белого, а когда переходит к описанию своих переживаний или волнений, в кадре появляются реконструкция с актером. Возвратимся к ответам поэта А. Белого на высказывания критика. Помимо другого голоса на закадровом тексте изменена стилистика: меняется музыка, сопровождающая повествование, актер озвучивает мысли поэта в

резком тоне, и вместо умиротворенного человека, перед нами появляются фотографии молодого Белого, на которых он выглядит бунтарем.

Стоит отметить, что в данной картине нарративные уровни взаимодействуют гармонично. Например, когда зритель слышит спокойные размышления Ходасевича, то на экране в данный момент видно, как он передвигается неспешно и умиротворенно. Это не выбивается из целостного повествования. Благодаря выдержанному общему ритму качественно взаимодействуют переходы от реконструированных сцен к фотографиям и хронике.

В общей сложности количество сцен миметического нарратива составляют порядка 40 процентов от всей сюжетной линии фильма. Автор А. Абросимова грамотно распределила их по всей ленте таким образом, чтобы повествовательные части с реконструкцией не перевешивали, и гармоничность сохранялась до последней минуты.

Рассказывая историю какого-либо человека, даже в том случае, если не сохранились хроникальные кадры с его участием, автор тщательным образом продумывает стратегию выстраивания нарратива, и миметического в том числе. Любое увеличение количества самих сцен, либо их хронометража чревато потерей интереса к фактологии. Поскольку, как мы уже говорили ранее, реконструкция воспринимается телезрителем, как нарративная условность⁹⁸, то есть некий эскиз того, что когда-то происходило.

§ 3.2. Повествование в документальных фильмах о войне

Стратегия важна не только в фильмах-портретах. Но зададимся вопросом: что собой представляет, и какой может быть стратегия автора фильма? Драматургия, изначально до кинематографа, считалась теорией

⁹⁸Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб. 2016. С. 49.

построения драматического произведения⁹⁹, прежде всего, литературного. В литературоведении под стратегией понимают определенное построение, последовательность фактов, которые выстраиваются в нужную цепь событий, а также не стоит забывать о том, «какие грамматические и событийные категории при этом оказываются ключевыми»¹⁰⁰.

Каждое экранное неигровое произведение автор создает с некой сверхзадачей, осмысляя каждое действие, то есть для чего-то определенный момент он хочет внедрить в фильм. Во многих лентах повествовательная стратегия складывается в хронологическом порядке, и особенно в картинах, повествующих о военных конфликтах, сражениях и боевых историях. С одной стороны, так поддерживаются строгие рамки исторического факта, то есть о событиях на поле боя необходимо рассказывать все досконально, в точности до последнего солдата, принявшего участие в бою. С другой стороны, последовательность помогает не запутаться в больших объемах информации самим авторам и, соответственно, зрителям.

Подобным примером может послужить документальный цикл «Великая война»¹⁰¹, повествующий о наиболее важных и ключевых этапах Великой отечественной и второй мировой войны в целом. Всего российская группа авторов-сценаристов создала 18 серий. Начиная с плана Барбаросса, и заканчивая войной с Японией, они последовательно и подробно останавливаются на каждой значимой дате. Отличительной особенностью данного проекта от других военно-исторических фильмов является компьютерная реконструкция, которой отводится, на наш взгляд, главенствующая роль. Несмотря на большое количество хроникальных кадров, сделанных за время Сталинградской битвы, на Курской дуге, либо

⁹⁹Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус.яз. им. В. В. Виноградова; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. М. 1998.

¹⁰⁰Петрухин. П.В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. М. 1996. С.62.

¹⁰¹Д/ф «Великая война», авт. А. Исаев, А. Дробкин. 2010-2012.

при взятии Рейхстага, авторы делают упор именно на сцены миметического нарратива, сконструированные на компьютере, которые занимают порядка 65-70 процентов от общего хронометража среднестатистической серии.

Все повествование начинается с конкретного эпизода, который в будущем приведет к военной операции, либо целому сражению. Например, в серии, рассказывающей о Сталинградской битве, действие начинается в воздухе: немецкий самолет-разведчик сбивают советские войска. На словах: *«Ранним утром 19 июня 1942 года беззвучно падал немецкий связной самолет “Шторх”»* на экране зритель видит самолет, у которого отказывает двигатель, он падает на землю. Каждое новое действие представлено покадрово – сначала крупным планом показан остановившийся винт, далее сбоку мы можем наблюдать, как он начинает терять высоту, и заключительный кадр: воздушное судно приземляется на шасси, но из-за неровной поверхности ломает крыло. Все это до мельчайших подробностей сделано при помощи цветной анимации. Каждая тень, блики солнца и движения людей проработаны качественно и детально.

Кроме того, именно в исследуемом нами цикле компьютерная реконструкция сочетается с игровыми сценами, что грамотно взаимодействует с эпическим нарративом. В данном случае, переходы от одной части повествования к другой происходят через крупный план людей. В той же сцене после крушения самолет-разведчика – мы видим, как нарисованный офицер Вермахта пытается отстреливаться от советских солдат, роль которых исполняют настоящие люди-реконструкторы. Переход от анимации к игре актеров происходит незаметно. С другой стороны, в фильме нередко встречаются кадры, на которых одновременно находятся анимация и живые люди, однако целостность восприятия не теряется. Используемый метод в данном документальном проекте¹⁰² не вызывает отторжения к фильму, а, наоборот, усиливает желание зрителя досмотреть до

¹⁰²Д/ф «Великая война», авт. А. Исаев, А. Драбкин. 2010-2012.

конца и узнать, чем закончилось то или иное сражение. Возможно, это связано с тем, что, несмотря на откровенную форму «кликбеза», количество фактов и их насыщенность, то есть эмпирический нарратив перевешивает технологию создания отдельно взятого эпизода и фильма в целом.

К тому же кадры в фильме сменяют друг друга довольно динамично. Каждый из них не длится больше 3-4 секунд. Картина изобилует панорамными съемками, которые зачастую сменяются инфографикой. Авторы показывают не только схемы передвижения войск по полю сражения, но их численность. На белом фоне появляются фигуры солдат, которые формируют так называемые коробки. Их количество варьируется в зависимости от того, сколько человек приняло участие в операции. Рядом с ними могут появиться орудия, бронемшины, танки и грузовики снабжения. С помощью подобной инфографики зрители проще ориентируются в цифрах и сложных фактах.

Отдельно стоит отметить техническую базу фильма. Вся военная форма советских воинов проделана в мельчайших подробностях. У некоторых в кадре видны не только плащ-палатки, перекинутые через плечо, но и вещевые сумки, лопатки и у некоторых были замечены медали. С другой стороны, у немцев – серые мундиры и каски, точные копии автоматических оружий системы «Шмайсер». Некоторые реконструкторы завернули рукава, как делали многие солдаты в жаркое летнее время.

Документальный цикл «Великая война» представлен в форме монофонической наррации, то есть в качестве опосредующей инстанции выступает лишь один человек – автор, чей текст слышится за кадром. Вместо синхронных с историками и военными специалистами, появляется часть эпического нарративного уровня – это цитаты из дневников или мемуаров полководцев, офицеров и рядовых солдат. В некоторых случаях, перед зрителями предстает воссозданный диалог между генералами. Например,

Сталин напутствует Конева, а на экране в этот момент видны фотографии обоих военных руководителей, только Сталин в более экспрессивной позе. Рядом с ним, появляются те фразы, которые мы слышим на закадровом тексте. Стоит добавить, что реплики от первого лица читает другой актер. Таким образом, не только воссоздается целостность и классическая форма документального фильма (но вместо синхронных реплики самих исторических личностей). Все повествование находится в гармоничной взаимосвязи с эпическим нарративом.

Достоверности фильмам данного цикла доставляют и специальные справки – элементы эпического нарратива, в которых автор описывает биографии видных военных деятелей. О многих полководцах мы узнаем, на первый взгляд информацию, не относящуюся к теме серии, однако из нее зачастую следуют факты, послужившие выработке определенных политических и военных взглядов человека, и приведшие его к данному посту. Что примечательно, в зависимости от того, о каком периоде времени идет речь в фильме, все биографические вехи человека рассказываются до этого года или сражения. Подобные блоки, стилизованные под досье с фотографией героя, являются таким же прерыванием основного нарратива фильма, как и цитаты полководцев. Их также зачитывают другие актеры, однако связность картины не теряется.

На восприятие данной военно-исторической ленты и нужной настрой зрителя влияет музыкальное сопровождение. По ходу фильмов оно не меняется – напряженные мотивы слышны в самом начале, когда рассказывается о том, как стороны готовились к бою, нагнетание атмосферы в важный период сражения, и практически победоносные и торжественные аккорды в конце картины, когда авторы подводят итог и предвосхищают дальнейшие успехи красной армии.

Немецкие коллеги-документалисты в свое время создали двух часовое документальное полотно, посвященное Сталинградской битве¹⁰³, в котором отразили свое видение тех событий. В основе фильма – записи в дневниках, мемуарах и рассказы живых очевидцев – немцев, которые отправились завоевывать город, названный именем их врага Сталина. В отличие от предыдущего фильма, в Германии сделали акцент на исторический факт, как данность, поэтому сцен миметического нарратива на протяжении всего хронометража не больше 20 процентов. В основном, все повествование развивается вокруг уникальных хроникальных кадров, сделанных в годы войны немецкими репортерами. До этой картины, они находились в государственных архивах и ни разу не использовались.

Реконструированные эпизоды появляются в фильме чаще всего, чтобы изобразить глобальное передвижение немецких войск по завоеванным населенным пунктам по пути к Сталинграду – на схемах и картах. Помимо этого, автор формирует вкрапления эпического нарративного уровня, когда на фоне различных пейзажей Сталинграда звучат выдержки из записок в дневниках немецких солдат или жителей города. Голоса читающих меняются в зависимости от пола человека, написавшего строки. К тому же актеры очень тонко интонационно изображают смятение и страх жителей, ужас и изнуренность немецких солдат, усталость и смертельное желание победить у советских воинов. Формируются три единицы опосредующей инстанции – автор, который является нарратором в данном фильме, сами солдаты и офицеры, чьи мысли озвучивают актеры, а также эксперты. Наряду с синхронами подобные вставки играют важную роль в осмыслении того, что думали и чувствовали люди, попавшие в котел, из которого выхода практически не было. То есть в данном случае реконструкция играет символическую роль. Например, в одном из писем коренная жительница писала: *«4 сентября, нас бомбят уже вторую неделю, хотя давно уже нечего*

¹⁰³ Д/ф «Сталинград. Подлинная история», авт. Йорг Мюллер, С. Денхардт., Германия, 2003.

бомбить, только бы пережить все это. Но, кажется, самое страшное еще только впереди»¹⁰⁴. В этот момент на экране неспешная панорама, снятая с движущегося судна, на которой видно, как заходит солнце за город. Что это за населенный пункт – понять трудно, но судя по интонациям и стилю, авторы создали образ умирающего города – а заходящее солнце представляет собой заканчивающуюся жизнь в нем.

Спустя десятилетие немецкие авторы не стали отступать от консервативного строго изложения фактов в документальных лентах. Например, в многосерийном фильме о первой мировой войне¹⁰⁵ практически все повествование подкрепляется хроникальными кадрами, специально разукрашенными. А на сцены миметического нарратива отведено не больше 15 процентов. Из них половину составляют инфографика в виде карт и схем передвижений войск, а также мест их базирования. Кроме того, присутствуют реконструированные кадры битв и жизни немецких солдат на передовой.

Поскольку хроники у авторов было много, воссоздающие сцены они помещали в тех случаях, когда нужно было добавить остроты ощущения от увиденных кадров – стреляющий и погибающий солдат, но снятый не сзади из траншеи, как это делали полевые репортеры, а раскадрованный с укрупнениями. При этом сами подобные кадры стилизованы под ту атмосферу, которую мы наблюдаем на поле сражения в хронике, то есть актер массовки от пули врага падает в траншею, а вокруг него дым. Из-за него сложно определить, в чем одет солдат, но, тем не менее, судя по силуэту человека в каске с заостренными концами – исторический костюм полностью соответствует немецкой форме начала XX века. Такие фрагменты в данных фильмах появляются редко, не прерывая общую линию повествования.

¹⁰⁴ Д/ф «Сталинград. Подлинная история», авт. Йорг Мюллер, С. Денхард., Германия, 2003;

¹⁰⁵ Д/ф «Судный день. Первая мировая война», авт. К. Фрей, А. фон Дер Гейде., Германия, серии 1-3, 2013.

Автор, выступающий в данном случае нарратором, не останавливается на конкретном эпизоде, а продолжает рассказывать о состоянии дел на фронте, используя сцены миметического нарратива, которые выглядят оправданно в картине, поскольку помимо исторически выдержанного стиля и цвета кадров, подобные фрагменты длятся не больше полутора секунд.

Существуют множество документальных фильмов, в которых автор-нарратор не только повествует за кадром, но и активно появляется перед зрителем. В данном случае, успех частого «мелькания» в документальном фильме зависит от грамотно выстроенной стратегии, и насколько равномерно распределятся синхроны с историками, очевидцами или общественными деятелями. Например, Николай Сванидзе, появляясь перед зрителем, примеряет на себя образ историка и мыслителя, который передает свои рассуждения, стоя или проходя по местам, где происходили события, ставшие темой его фильма. Леонид Парфенов в своих знаменитых фильмах о Н.В. Гоголе и в «Зворыкине-Муромце» сам пытался воссоздать какие-то моменты, с репортерским успехом описывал события на местах, в которых он находится. В фильме Виктора Правдюка «Великая и забытая»¹⁰⁶ автор избирает довольно интересную форму повествования – интеграцию публицистического и художественного. Он подробно рассказывает о всех событиях, происходивших до, во время и после Первой мировой. При этом часто появляется в кадре, но так называемые стенд-апы у него занимают не меньше минуты, а от общего хронометража одной серии – порядка 20 процентов такого эпического нарратива. В данном случае можно говорить о том, что в фильме представлено несколько опосредующих инстанций, одна из которых автор, а сама структура картины представлена в ярко выраженной полифонической наррации. Несколько раз в повествовании появляются два историка, которые также длительно, как и автор описывают, например, детали визита французской эскадры в Кронштадт. В данном случае, на наш

¹⁰⁶Д/ф «Великая и забытая», серии 1–28., авт. В. Правдюк. 2010.

взгляд, теряется целостная нить повествования. Сложно определить, кто является нарратором – один В. Правдюк, или его коллеги-историки, а, возможно, они его соавторы?! Кроме того, несмотря на уникальность исторических фактов, которые зритель узнает с телеэкрана, в фильме падает ритм, что также негативно сказывается на гармоничности.

Тем не менее, на протяжении некоторых серий есть моменты, воссозданные с филигранной точностью. Например, рассказывая о событиях-предвестниках Первой мировой войны, автор повествует о фотографе, который снял в Сараево некоторых бунтарей, которые были недовольны действующим режимом. Далее В. Правдюк уточняет, что еще никто, даже сам фотограф не мог знать, что снимает он самые первые события крупнейших потрясений и катастроф в Европе. На данных словах на экране происходит удивительное соединение в правом углу кадра актера в образе фотографа, снимающего бунтовщиков с хроникальной фотографией в левом углу. Он шевелится, снимок остается статичным, однако поскольку эта группа людей была поймана в движении, то на изображении присутствует ритм, что добавляет динамику и данному эпизоду фильма. Актера мы наблюдаем со спины, но одежда, в которой он находится – полностью соответствует первому десятилетию XX века.

Кроме того, из-за нехватки разных хроникальных планов Боснии и Герцеговины автор прибегает к небольшой постановочной хитрости: снимает в наше время причал с яхтами, которые по своему построению напоминают корабли и суда того времени, и стилизует на монтаже данные «адресные планы» под хронику. Они сменяют хроникальные кадры и не нарушают связность повествования.

§ 3.3. Повествование в политических фильмах

В нарратологии многие ученые, особенно тесно работающие с экранными произведениями и документалистикой в частности, установили,

что любая история в зависимости от роли нарратора может быть представлена в двух видах – диегетическая, когда рассказчик относится к повествуемой части, и недиегетическая (или экзегетическая), когда нарратор относится лишь к самому акту описания истории¹⁰⁷.

Например, в недавнем фильме Федора Бондарчука¹⁰⁸ сам режиссер выступает рассказчиком истории основания, становления и расцвета города Севастополя, который никто никогда не мог завоевать. В начале фильма он находится сначала на палубе боевого корабля, следом несколько раз на ступенях перед триумфальными воротами и на набережной рядом с памятником затопленным кораблям в Артиллерийской бухте. Появление ведущего в этих местах имеют символический смысл, поскольку именно это основные атрибуты, с которыми ассоциируется город воинской славы. При этом Ф. Бондарчук выступает экзегетическим нарратором, поскольку он к описываемым событиям отношения не имеет, он в них не участвовал. Этот эпический нарратив не воссоздает какие-либо действия, скорее становится своеобразной новой главой в картине. Где бы ни стоял, либо проходил автор, он всегда рассказывает новую историю, связанную с тем местом, а появления его имеют структурный характер, поскольку практически после каждого стендапа следует закадровый текст и фрагменты интервью с отечественными или зарубежными специалистами. Целостность картины из-за такой последовательности и логичности только усиливается. Его речь имеет свойственную телевидению лаконичность и краткость, а благодаря интонированию излагаемые факты кажутся более убедительными.

В данном фильме количество сцен миметического нарратива встречаются редко. Автор стремится чаще либо демонстрировать хроникальные кадры, либо показывать современный Севастополь с его жителями, священнослужителями, моряками и т.д. Тем не менее, несколько воссозданных сцен мы насчитали. Во-первых, первая микроистория,

¹⁰⁷Шмид В. Нарратология. М. 2008.

¹⁰⁸Д/ф Севастополь. Русская троя, авт. Ф. Бондарчук, А. Денисов. ВГТРК – 2015.

повествующая об эсминце «Ташкент», который покинул порт со священной реликвией русской истории – 86 фрагментов панорамы Рубо, посвященной первой обороне Севастополя. На словах об авиа ударах, из-за которых пробило трюм, зрители видят, как в полу темном помещении, постепенно наполняющемся водой, суетится члены экипажа – пытаются заделать пробоину всеми сподручными средствами, в том числе железными листами и различными досками. По выражению лиц актеров, исполнявших роли членов экипажа, было видно, что они действительно терпят бедствие – в некоторых микро-паузах между закадровым текстом были слышны их отчаянные крики. Однако игровых реквизитов в данной реконструкции было немного. По внешнему виду моряков не очень понятно, относятся ли они к конкретному кораблю – зритель видит лишь короткие стрижки и тельняшки. Данная сцена миметического нарратива продолжает хроникальный блок. То есть автор начинает говорить о налете на эсминец, на экране появляются архивные кадры, на которых пикируют вражеские самолеты, на море происходят взрывы, рядом горят корабли. После чего на закадровом тексте оговаривается подвиг экипажа, благодаря которому судно не потонуло после полученной пробоины. И зрителя переключают с хроники на реконструкцию, далее подключается эпическая наррация в виде синхронна с историком. Однако благодаря клиповости монтажа данный эпизод получается динамичным, за счет чего не выпадает из общей повествовательной линии.

Часто в фильме оживают статичные картины, изображения и даже схемы. Например, рассказывая о давних страницах истории Севастополя, описывая его возрастающую мощь, автор перешел к описанию реакции врагов (на тот момент Франция и Великобритания) на возведение бастионов. На экране появляется карта Севастополя, сзади него поднимаются флаги Великобритании и Франции, а вместе с ними и пушки, которые начинают стрелять на русскую территорию. Чуть дальше по фильму несколько раз

появляются оживающие изображения парусников, которые также выпускают несколько ядер.

Нарративная условность присуща всем видам документального кино, которые повествуют о человеческой жизни. На НТВ несколько лет назад вышел в эфир документальный проект о причинах начала Великой Отечественной войны¹⁰⁹. Авторы старались докопаться до истины, кто на самом деле повинен в том, что СССР вступила в самую кровопролитную войну в истории человечества именно в таком состоянии и именно в данный отрезок времени.

Данная картина имеет классическую повествовательную структуру: автор-нарратор остался за кадром, а его рассуждения и мысли читает актер. Все сюжетная линия дополняется эпическим нарративом, когда историки дают экспертную оценку событиям тех лет. Стоит отметить, что количество эпизодов с использованием миметического нарратива в данной картине небольшое. В самом начале, когда речь заходит на первых минутах и часах войны – на экране показаны планы неба с поднимающимся солнцем и раскадрованные доты Брестской крепости. По стилистике съемка не уступает реконструкции, поскольку зритель ожидает, что из-за стен появится человек в форме советского солдата, однако далее следуют хроникальные кадры. Такой прием неодушевленной реконструкции, в которой нет зримого героя, на которого взглянет зритель, повторяется в первых минутах еще несколько раз. На словах: *«никто не мог подумать, что несвоевременный приказ может стать причиной начала мировой трагедии»*, автор показывает через параллельный монтаж хроникальные кадры и снятые воссозданные развалины крепости, чью-то обувь, каски и нетронутые патроны. Такие фрагменты в фильме появляются нечасто. В общей сложности сцен, воссоздающих событий в картине не больше 10 процентов.

¹⁰⁹ Д/ф «Кто “прошляпил” начало войны?», авт. О. Демина. НТВ – 2008.

В еще одном документальном проекте НТВ, повествующем о штурме Белого дома и телецентра Останкино в октябре 1993 года¹¹⁰, автор прибегает к использованию сцен миметического нарратива. Все повествование имеет определенную стратегию. Оно начинается с интересного факта из частной жизни человека, который повстречался на следующий день после окончания «двух дневной войны в Москве» с одним из снайперов, стрелявших во время штурма Белого дома по мирным жителям. Этим же фактом, только с добавленной философской интенцией («Они были и остаются врагами, но оба разъехались, зная, что не может быть постоянного ничего, даже затишья») заканчивается, формируя циклическую основу.

Весь нарратив в данной картине можно разделить на макро- и микроистории. К первой разновидности отнесем все повествование фильм, в котором мы узнаем основной ход тех событий. Вторая группа – микроистории, в которых автор рассказывает истории конкретных людей, оказавшихся в тот момент у Белого дома или внутри него. Помимо этого, в картине присутствуют вкрапления эпического нарратива, когда о событиях вспоминают опосредующие инстанции – бывшие политические деятели, историки, либо когда автор сам появляется в кадре. От всего хронометража фильма реконструкции занимают не больше 30 процентов, то есть воссозданных эпизодов насчитывает порядка 6. Но все они вкрапляются в определенных местах, узловых моментах. С их помощью автор рассказывает истории обычных людей, которые каким-то образом имели отношение к октябрьским событиям 1993 года. Кухня Белого дома, которая взбунтовалась и не собиралась мыть посуду в холодной воде. Всего несколько кадров, как посудомойки друг с другом ссорятся и спорят, нужно ли продолжать мыть посуду, к ним на помощь приходит отец Никон, находившийся в тот момент в здании. В кадре три женщины, которые одеты в старые засаленные передники и униформу, раковины и краны нашли, судя по всему, в тех местах,

¹¹⁰Д/ф «Белый дом. Черный дым», авт. В. Чернышев, НТВ – 2013.

где они сохранилась с 90-ых годов, а посуда – на пластмассовых подносах. Каждый элемент напоминает о тех годах. Также в эпизоде с крещением, которое принимали депутаты КПРФ от того же отца Никона, находясь в Белом доме, сзади их видны стены, обитые доской, как было принято в то время. И, наконец, история со встречей обычного москвича и снайпера с винтовкой. Автор разыгрывает в этом эпизоде настоящий спектакль, вводит третьего персонажа – поливальщика улицы, который при определенном положении камеры становится условным секундантом двух человек, которые в этом конфликте по разную сторону баррикад находятся. Все одеты в классическую одежду 90-х – джинсовая куртка, шапка-петушок, машины – «девятки».

Стоит добавить, что сцены миметического нарратива сочетаются с хроникальными кадрами 1993 года по стилистике изображения (помимо отличной актерской игры и правдоподобной одежды).

Наконец, нрратором в этом документальном фильме выступает автор, который практически все рассказывает на закадровом тексте. Лишь однажды он появляется в кадре – дополняя повествовательный ряд эпическим нарративом. Он проходит по Новоарбатскому мосту и в репортерской манере рассказывает о том, сколько было танков, кто и в каком месте стоял и т.д. Его стендап занимает порядка 40 секунд, однако каким-то инородным блоком не становится, поскольку его место действия с местом действия событий – идентичны.

Подведем промежуточный итог. Работая над фильмом, автор скрупулезнее создает сцены миметического нарратива, опираясь, прежде всего, на три основные категории: насколько воссоздающий какое-либо событие эпизод будет достоверен, убедителен и гармонично вписываться в целостный сюжет фильма. То есть данные критерии между собой связаны, ведь любой факт можно представить так неубедительно, что в правдивости

его могут зрители засомневаться. Таким образом, авторы и режиссеры серьезным образом работают с фактами и теми людьми, которые могут представить компетентное мнение во фрагменте эпического нарративного уровня. Кроме того, чтобы документальная картина смотрелась целостно, не маловажную роль играют структура действия: исторические костюмы, декорации, мизансцены, реплики и диалоги, а также стилистика и компьютерная обработка кадра при монтаже, которые будут соответствовать хронике определенного периода времени, о котором идет речь в фильме.

Заключение

В мире современных технологий, когда только в России ежегодно выпускаются больше 500 документальных фильмов о разных исторических

личностях, событиях и явлениях, авторы и режиссеры сталкиваются с большой проблемой выбора тематики фильмов, по которым хроникальный материал еще не использовался. С развитием документалистики к помощи актеров или реконструкторов прибегают все чаще. Ведь, с одной стороны, в наше время творцы берутся за такие истории, в которых зачастую событие запечатлено только на страницах письменных источников: не существует ни фотографий, ни видеохроники. Таким образом, авторы вдумчиво и углубленно работают не только с документами, но и возможными героями будущей картины, которые на стадии разработки сценария, консультируют их, подробно рассказывая детали того или иного действия. Подобные фрагменты и становятся основой будущих сцен реконструкции.

С другой стороны, хронику, которую когда-то использовали в других картинах, внедрять в свой труд сложно, потому что это не ново и постепенно подобные кадры могут стать штампами.

Однако некоторые режиссеры в наше время придерживаются точки зрения прародителя документального кино Дзиги Вертова, который не принимал любую форму игры в неигровом кинематографе: *«Кино же, основанное на организации зафиксированного киноаппаратом материала актерской игры, мы условились считать явлением “вторичного театрального порядка»¹¹¹.*

Некоторые режиссеры приходили к выводу, что реконструкция событий, действительно, меньше притягивает зрителя к экрану, нежели хроника, поскольку человек в подобных ситуациях заведомо знает, что смотрит не на истинные кадры с запечатленной историей, а лишь на воссозданную реальность¹¹². И в данном случае, многое зависит от мастерства автора: насколько грамотно, убедительно и гармонично он впишет сцены с реконструкцией в общее повествование.

¹¹¹Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 122.

¹¹²Бабаев Н. Р-о. Использование методов игрового кино в документалистике. СПб., 2015. С. 70.

Мы пришли к выводу в исследовательской работе, что основным этическим аспектом является *правдивость* и *подлинная передача* смысла, мыслей или чувств. То есть автор, создающий ту или иную картину, берет на себя ответственность за достоверность информации, которую доносит до аудитории. Следовательно, любая воссозданная сцена должна до мельчайших подробностей представлять зрителю не выдуманную автором историю, а факт настоящего события, свершившегося некогда в прошлом.

Исходя из этого, мы определили классификацию основных функций, которые может выполнять метод художественной реконструкции в фильме:

- ***иллюстративная*** (автор обращает внимание зрителя на конкретную деталь);
- ***презентативная*** (повествуется о положении дел, эпохе, имеет глобальный масштаб);
- ***стилистическая*** (зритель погружается в атмосферу того времени, места, либо общества);
- ***драматургическая*** (игровая сцена, созданная для усиления интриги, увеличения динамики фильма).
- ***символическая*** (деталь, с помощью которого автор хочет указать на какой-то узловый момент в фильме, перипетии жизненной истории)

Стоит отметить, что с этической составляющей напрямую связана эстетика создания реконструкции. Вся целостность картины создается, начиная с небольших деталей – например, какой инструментарий использовал режиссер в сценах воссоздания.

Мы также рассматривали жанр докудрамы, в котором реконструкция используется не как художественный метод, а принцип, и на игре построена вся картина. Однако если подобный опыт перенести на документальное кино, то эпизод приобретет лишнюю затянутость, что негативно скажется на целостном восприятии фильма.

Стоит добавить, что основные категории, с которыми работают авторы фильма, создавая реконструкцию – это, убедительность, связность и гармоничность изложения. В этом смысле, мы рассмотрели художественную реконструкцию в структуре нарратива и представили ее как «повествование в повествовании». Для этого мы более углубленно изучили сам метод и основные атрибуты, благодаря которым складывается правдоподобная связная сюжетная линия. Мы рассматривали фильмы в двух плоскостях: эпического нарратива (словесным повествованием) и миметического нарратива (метод реконструкции).

Кроме того, автор тщательно продумывает определенную стратегию, согласно которой фильм будет разделяться на смысловые эпизоды. Важно четко установить роль нарратора (будь то сам автор в классическом документальном произведении на закадровом тексте, либо герой – участник событий и т.д.). Не второстепенную роль играет техническая составляющая: костюмы, декорации, мизансцены, монологи и диалоги актеров, а также правильно поставленный свет, интершум и музыка. Каждый фрагмент прорабатывается досконально, авторы обращают внимание на малейшие детали. В таком случае все вышеназванные категории соответствуют историческим прототипам, а картина становится гармоничной, логичной и динамичной.

Помимо этого, стоит отметить, что если создается не художественное полотно, а документальный фильм, авторы и режиссеры помнят о балансе хроникальных кадров и сцен реконструкции. Любой неуместный перевес в сторону игры понижает зрительский интерес к картине.

Библиография

Книги и научные статьи

1. Абрамов Н. Дзига Вертов. М., 1962.
2. Аристарко Г. История теорий кино. М., 1998.
3. Аристотель, Поэтика.: 335 г. до н.э.

4. Бабаев Н. Р.-о. Использование методов игрового кино в документалистике. СПб., 2015.
5. Банников А.В. Военно-историческая реконструкция битвы при Адрианаполе (9 августа 378 г.)// Вестник СПбГУКИ. СПб., 2013.
6. Беляев И.К. Спектакль документов. Откровения современника. М., 2005.
7. Беляев И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов, часть 1, М., 1998.
8. Беляев И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов, часть 2. М., 1998.
9. Беспяева М.И. Образ документального кино. Алматы, 2015.
10. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
11. Давыдов В.А., Ценности и оценочные суждения в исторических реконструкциях. СПб., 2010.
12. Давыдова М.М. Документальный фильм через призму категорий кинодискурса. Ростов-на Дону, 2014.
13. Джулай Л. Документальный Иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005.
14. Жукова А., Кравченко Н., Документалистика: конец начала или начало конца?// Коммуникация в современном мире. Воронеж. 2010.
15. Кемниц Я.Ю. Визуальные эффекты и атмосфера аудиовизуального произведения. // Вестник электронных и печатных СМИ. М., 2014.
16. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.
17. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. М., 2002.
18. Крючкова Н.Ю., Метод художественной реконструкции как основной принцип работы над пластическим образом спектакля в любительском театральном коллективе. М., 2013.
19. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., 2001.

20. Манскова Е.А., Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики. Барнаул, 2012.
21. Мартемьянова К.И. Реконструкция как режиссерский прием на современном российском телевидении. // Конференция «Ломоносов». М., 2011.
22. Мартыненко Ю. Введение в теорию документального кино. М., 1973
23. Мочалов Ю. А. Композиция сценического пространства: Поэтика мизансцены. М., 1981.
24. Муратов С.А. Диалог. Телевизионное общение в кадре и за кадром. М., 1983.
25. Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М., 2009.
26. Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетические введение экранной журналистики. М., 1990.
27. Муратов С.А. Пристрастная камера. М., 2004.
28. Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб., 1999.
29. Петрухин. П.В. Нарративные стратегии и употребление глагольных времен в русской летописи XVII века // Вопросы языкознания. М., 1996.
30. Познин В.Ф. Современные СМИ: между правдой и вымыслом. СПб., 2014.
31. Потемкин С.В. Влияние эстетики видео и специфики телеискусства на эволюцию киноязыка. СПб., 2007.
32. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2009.
33. Пронин А.А. Игровая киноцитата в документальном фильме-портрете: функционально-смысловой аспект. СПб., 2016.
34. Рабигер. М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М., 2012.
35. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус.яз. им. В. В. Виноградова; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998.

36. Саппак В.Л. Телевидение и мы. М., 2002.
37. Сарина О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах. Кемерово, 2012.
- 38.Скрылева Е.В. О художественном пространстве неигрового кино. М., 2010.
- 39.Стежко Н.Г. Докудрама на белорусском телеэкране. //Вестник БДУ. Минск, 2012.
40. Солдатенков П. Я. Режиссура образной экранной документалистики. СПб., 2013.
41. Сосновская А.М. Журналист: личность и профессионал (психология идентичности). СПб. 2005.
- 42.Стринюк С.А. Фильм «Кровавое воскресенье» (Пол Гринграсса, 2002): синтез художественного и документального в исторической реконструкции. // Филология и культура. Казань, 2014.
- 43.Флаэрти. Р. Дневники. Свидетельства. Сценарии. М., 1980.
- 44.Хохлова Е.В. Мокьюментари: синтез документального и художественного. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. НН., 2013.
- 45.Цвик В.Л.Телевизионная журналистика: История, теория, практика. М., 2004.
- 46.Шварева Е.В. Размышления об искусстве иллюстрации (на материале иллюстраций Г. Доре к роману М. Сервантеса «Дон Кихот»).// Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2010.
- 47.Шергова К.А. Телевизионная документалистика. Взаимосвязь жанра и формата. // Вестник электронных и печатных СМИ. М., 2010.
- 48.Шергова К.А.. Эволюция жанров телевизионного документального фильма: выбор исследовательского подхода.// Вестник электронных и печатных СМИ. М., 2009.

Нарратология и нарратив

49. Некрасова Е.В. Нарратив как модель понимания литературного текста. Новосибирск, 2013.
50. Пронин А.А. Статус нарратора в документальном фильме О. Дормана «Подстрочник». СПб., 2015.
51. Пронин А.А. Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике. СПб., 2016.
52. Шилихина К.М. Иронический нарратив: Особенности структуры текста. // Вестник Воронежского государственного университета., 2012.
53. Шмид В. Нарратология. М., 2008.
54. Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической наррациях. // Narratorium. 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>.

Электронные ресурсы

55. Быков А.В. Историческая реконструкция. Проблемы и решения. [Э л е к т р о н н ы й р е с у р с], URL: http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html.
56. Грачева Е. Журнал «Сеанс», №32 Недостаточно реальности/Жизнь и кино Роберта Флаерти / [Электронный ресурс], URL: <http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti/>.
57. Евсеев А. Реконструкция - хобби или профессия? // Газета «Правда». [Электронный ресурс], URL: <http://www.pravda.ru/society/how/relax/03-09-2012/1126672-reconstruction-1/>;
58. Зверева В. История на ТВ: конструирование прошлого. // Отечественные записки. : 2004. [Электронный ресурс] URL: http://magazines.russ.ru/oz/2004/5/2004_5_14.html#s2.

59. Зельвенский С. Documentary: история вопроса. // Сеанс. 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/>.
60. Историческая реконструкция. Блог, [Электронный ресурс] URL: <http://www.ritsu.ru/sn23-istoricheskaya-%20rekonstruktsiya.html>.
61. Лошак А. О том, как все поверили фильму «Полное затмение». – URL: <http://gorod.afisha.ru/archive/sluchai-loshak-polnoe-zatmenie/>.
62. Мельников И. «Ожившая история» - дело коллективное и очень ответственное. Иначе вы станете "пакимоном"» // «Историческая правда». 2013. [Электронный ресурс], URL: <http://www.istpravda.ru/opinions/1869/>.
63. Первушин А. Докуфикшн: научно-популярные фильмы. 2015, [Электронный ресурс], URL: <http://mirf.ru/articles/kino/nauchno-popularnyye-psevdo-dokumentalnye-filmy>.
64. Портал Российского документального кино. URL: http://vertov.ru/Dziga_Vertov.
65. Солдатенков П. Я. Режиссура образной экранной документалистики. – 2013. [Электронный ресурс] URL: <http://www.metodichka.x-pdf.ru/15iskusstvovedenie/573449-3-rezhissura-obraznoy-ekrannoy-dokumentalistiki-uchebnoe-posobie-specialnosti-071101-rezhissura-kino-televideniya-docent.php>.
66. Тарковский А. Запечатленное время. 2012, [Электронный ресурс], URL: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>. Просмотров: 20.02.2016
67. Шергова К.А. Докудрама – новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ., вып. №13., – 2012. [Электронный ресурс], URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>.

Фильмография

1. Д/ф «"Группа "Альфа". Люди специального назначения», авт. Е. Шилова, С. Медведев, 2014, (Первый канал).
2. Д/ф «Великая война», авт. А. Исаев, А. Драбкин., 2010, (Первый канал)

3. Д/ф «Князь Потемкин. Свет и тени», авт. А. Шипилов., 2008, (ГТРК «Культура»)
4. Д/ф «Тамерлан. Архитектор степей», авт. О. Хафизов., 2015, (ВГТРК).
5. Д/ф «Крым. Между прошлым и будущим», авт. В. Арясов., 2014 (ГТРК «Культура»).
6. Д/ф «Рим», 6 серий, авт. К. Гарднер., 2008, (The History Channel).
7. Д/ф «Знамя Победы», авт. В. Кондаков., 2015, (ВГТРК).
8. Д/ф «Юрий Андропов. Terra Инкогнита», авт. Л. Романенко, 2014, (ВГТРК).
9. Д/ф «Русский корпус. Затерянные во времени», авт. А.Сладков, 2014 (ВГТРК).
10. Д/ф «Ордена Великой Победы», авт. Светлана Ахметдинова., 2015 (ВГТРК).
11. Д/ф «Канатоходец», авт. Ф. Пети., 2007, Великобритания, (DiscoveryFilms).
12. Д/ф «Алексей Косыгин. Чужой среди своих», авт. С. Костин., 2004 (ВГТРК).
13. Д/ф «Цилиндры фараонов. Последняя тайна», авт. Я. Дашевский., 2010 (ГТРК «Культура»).
14. Докудрама «Люди, построившие Америку», авт. РКаунсман, К. Палмер, П. Римс., 8 серий, - 2012. (TheHistoryChannel).
15. Д/ф «Наш космос», авт. В. Забалуев, А. Зензинов, М. Кудряшова., 2011 (НТВ).
16. Д/ф «Крым. Путь на Родину», авт. А. Кондрашов., 2015, (ВГТРК).
17. Д/ф «Зоя Воскресенская. Мадам “совершенно секретно”», авт. Е. Матонин., 2015, (ВГТРК).
18. Д/ф «Дмитрий Донской. Спасти мир»., авт. В. Федоров. 2015 (ВГТРК).
19. Д/ф «Белый камень души. Андрей Белый», авт. А. Абросимова, 2005 (ГТРК «Культура»).

20. Д/ф «Сталинград. Подлинная история», авт. Йорг Мюллер, С. Денхард., Германия, 2003.
21. Д/ф «Судный день. Первая мировая война», авт. К. Фрей, А. фон Дер Гейде., Германия, серии 1-3, 2013.
22. Д/ф «Великая и забытая», серии 1–28., авт. В. Правдюк. 2010.
23. Д/ф Севастополь. Русская троя, авт. Ф. Бондарчук, А. Денисов., 2015, (ВГТРК).
24. Д/ф «Кто “прошляпил” начало войны?», авт. О. Демина., 2008, (НТВ).
25. Д/ф «Белый дом. Черный дым», авт. В. Чернышев, 2013, (НТВ).
26. Д/ф «Герои и жертвы Холодной войны», авт. Л. Млечин, 2009, (ТВЦ).
27. Д/ф «Холодная война. Подводное противостояние», Великобритания. 2014, (BBC)
28. Д/ф «Сталинградская битва», Россия, 2012
29. Д/ф «Птица-Гоголь», авт. Л. Парфенов, 2009, (Первый канал).
30. Д/ф «Зворыкин Муромец», авт. Л. Парфенов, 2010, (Первый канал).

Приложения

Приложение 1.

Интервью с Петром Солдатенковым

(кинорежиссер, член Союза кинематографистов России)

Личный архив, Дата беседы: 07.12.2014

Что такое художественная реконструкция применительно к документальному кино?

Это попытка "оживления" персонажей или событий. Перечислить все документальные жанры невозможно: они взаимопроникают, «плодятся»,

видоизменяются. Хотя и документальное кино вполне может быть, по факту восприятия, художественным, то есть феноменом искусства.

Насколько необходимо ее использовать?

Необходимость должна иметь творческую природу, а не утилитарную. Творчество, в отличие от "продукции", свободно в своих границах. Документальный фильм, как форма искусства, принципиально ориентируется на обобщение и, в конечном счёте, на вечность.

И можно ли определить авторское "я" по использованию метода художественной реконструкции?

Можно безошибочно ставить диагноз авторскому вкусу.

Если художественная реконструкция присутствует в фильме, что ею хочет показать автор - только ли проиллюстрировать тему или обратить внимание зрителя на какие-то образы? Если да, то какими они могут быть? Насколько уместно в подобном случае говорить об актерской игре в док.фильмах?

Актерская игра в ещё большей степени неуместна, чем в игровом кино. Можно говорить о "школе представления" – в случае публицистического "внедрения" исполнителя в ткань истории. Или о "проживании" там, где надо представить героя живым, выразительным человеком, но не допускать его драматизации, участия в "диалогах чувств" и страстей. "Любовь и кровь" исключается.

То есть тут уже речь идет не о неправдивости в док.кино?

В общем, да! Материалом для фильма в большей степени может быть реальность окружающей нас жизни, вернее, изображение реальности. Это такая форма синтетического искусства, в котором в той или иной мере могут объединяться любые проявления человеческого творчества. И здесь уже сам кинематограф требует от всего максимальной правдивости и естественности.

Но можно ли вообще историческую реконструкцию сделать безукоризненной?

По-видимому, нет. Не получится в наше время, сейчас, актеров целиком приноровить к костюмам, отточить свою походку, мимику и жесты того периода. Даже если костюмы полностью принадлежат тому времени, актёры остаются наполовину в настоящем.

Из методички. Послесловие: Если снять играющих друг с другом собак, которые грызутся, прыгают и т.д., всегда получишь на экране естественные движения и поведение. Если незаметно снять играющих детей, можно получить очень хорошие результаты. Но есть и такие способные ребята, которые могут замечательно делать сцены по заданию - исключительно естественно, как самые лучшие актёры.

Приложение 2.

Интервью с руководителем клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым

Насколько часто вы работаете в документальных проектах?

Когда как... Но нас же нет в специальных актёрских базах. Но работа есть. Пока готовимся, мы сами себе и актеры, и костюмеры и консультанты. Вообще само организованы. Можно позвонить одному, и заказать сразу несколько подразделений на нужную эпоху.

Какие у вас роли в документальных фильмах?

Мы считаемся актёрами массовки. Иногда - каскадёрами боевых сцен. Наша поляна – это 10 - 15 века, то есть все рыцарские бои, все Наполеоновские войны, Первая Мировая и, конечно же, Великая Отечественная.

Что от вас требуют режиссеры на съёмочной площадке?

Нас просят обычно играть самих себя в своих костюмах разных эпох. Бывает, консультируются, как декорации и одежда должны выглядеть, насколько правдоподобны сцены. В больших работах чаще приглашают профессиональных исторических консультантов.

Какие у вас случаются трудности во время съёмок?

Скорее даже до съёмок – это временной фактор. Но и во время тоже, бывает, задерживаемся, потому что съёмки даже одной сцены могут длиться долго. Я стараюсь на день съёмок других дел не назначать.

Как вы связываетесь со съёмочной группой? Что по сценарию?

Когда мы приезжаем на съёмочную площадку, мы уже знаем, кого будем играть. Сценарий нам присылают заранее. Во всем остальном мы - как и любая другая массовка.

Зачем вы принимаете предложения о съёмках?

Конечно, ради работы, в первую очередь. Бывает, когда хороший человек попросит или проект достойный, но это реже. На самом деле, именно в документальных фильмах мы работаем нечасто. Я, например, снимался в

паре сериалах по истории Ленинградской области. Но чаще всего, к нам приезжают «новостийщики». Но это когда мы сами приглашаем.

Как вы думаете, зачем в документальных фильмах используют реконструкцию?

Работать с реконструктором режиссеру выгодно, в какой-то степени. Он получает не только собственно актёра массовки, но и готовый комплект снаряжения. Причем наверняка все костюмы заранее сшиты под определенного человека и исторически обоснованы. Плюс к этому, у реконструкторов можно арендовать дополнительный реквизит – мебель, шатры, посуду и т.д.

Какой период времени охватывает Ваша деятельность?

Вы имеете в виду эпохи реконструкции? У меня есть комплекты костюмов для пяти эпох, а в принципе могу работать в любой, на которую возможно достать снаряжение. Мастеров надо просить сделать – из числа наших товарищей. Можно подбирать самостоятельно. Но это относительно сложно. Конечно, без опыта и навыков легко купить, а тем более сделать, некачественную вещь, с другой стороны, сейчас имеется много открытых источников, взять даже Интернет. Оттуда мы и черпаем всю информацию, и если что-то мы упустили, все восполняем. И естественно – уже опытные наши «ветераны», которые ни одну собаку съели на реконструкторском деле. С ними тоже мы консультируемся.

Приложение 3

МЕДИАИССЛЕДОВАНИЕ НА ТЕМУ «Художественная реконструкция в документальном фильме»

2014

Обоснование проблемы исследования: С началом эры кино и телевидения в мире накопилось множество различных хроникальных подтверждений того или иного события, явления, происшествия. Развитие документалистики помогает человечеству разбираться в самых серьезных вопросах прошлого, решать проблемы и делать соответствующие выводы. Слова автора фильма, подтвержденные хроникой, кажутся правдой. Но желания творцов – безграничны. Многие берутся за темы, для реализации

которых сложно найти необходимые видеодокументы. Поэтому некоторые моменты в фильмах иллюстрируют с помощью реконструкции. Таким образом, в документальное произведение внедряется игровое кино.

Прежде всего, речь идет об исторических эпохах, когда кинематограф еще не был изобретен. Например, о жизни в Древнем Египте можно рассказать, демонстрируя планы пирамид, различные рисунки, и выдержки из исторических источников. Однако на 70 % такая работа будет состоять из эпизодов, воссоздающих то время, благодаря актерам и массовке. В современном телевизионном производстве начинают появляться киноленты, целиком состоящие из реконструкции. В них остается классическая форма подачи информации – закадровый текст автора и синхроны экспертов и историков.

Еще одна немало важная особенность – реконструкция отдельного события или детали. В отечественной документалистике созданы проекты, в которых воссозданные события носят сугубо символический смысл. Режиссер сделал подобное ради усиления драматургии.

В документальном кино главная цель – достижение безграничного интереса аудитории. Но чрезмерное использование реконструкции может повлиять на это, поскольку человек, глядя на постановочные кадры, осознает, что происходящее сыграно и может не иметь ничего общего с историей. К тому же здесь появляется тонкая грань с мокьюментари, то есть с намеренным искажением фактов.

Цель исследования: выявить и сравнить количество фрагментов с методом исторической реконструкции в отечественных и зарубежных документальных фильмах.

Задачи:

- Проанализировать частоту использования реконструкции в документальных проектах в России и за рубежом.
- Определить ключевые критерии, из-за которых эпизод реконструкции вписывается/ не вписывается в сценарий документального фильма.

Объект исследования – современные отечественные и зарубежные документальные фильмы.

Предмет исследования – художественная реконструкция в документальном кино.

Логический анализ ключевых понятий:

В соответствии с установленной нами целью, разберем следующие понятия:

Художественная реконструкция – воссоздание материальной и духовной культуры той или иной эпохи, региона, детали с использованием археологических, изобразительных и письменных источников с целью вовлечения зрителя в исторические события.

(Сарина О.С. Метод исторической реконструкции в современных телевизионных документальных драмах. Кем., 2012)

Мокьюментари – кинематографический и телевизионный жанр, которому присущи претензия на документальность, фальсификация и мистификация. На родине жанра — США — был введен термин мокьюментари (англ. mockumentary, от to mock «подделывать», «издеваться» + documentary «документальный»), который используется как заимствованное слово также в других языках.

(Академик «<http://dic.academic.ru>»)

Докудрама – вид фильма, возникший на BBC в начале 60-х годов как реконструкция исторических и сложных социальных событий с большой долей авторского вымысла.

(К.А. Шергова. Докудрама - новый жанр? – «<http://www.ipk.ru>»)

Гипотезы исследования: Главное наше предположение заключается в том, что многие авторы, прибегающие к методу реконструкции, порой увлекаются ею и ставят превыше первоначальной цели – достоверно описать

происходившие события. Многие, в особенности, зарубежные документальные фильмы все больше приобретают признаки шоу. Иначе говоря, режиссеры стремятся заинтересовать телезрителя не искусно поданным фактом, а сенсацией. Для этого специально выбираются исторические моменты, которые были малоизвестны. Оттого фильмы становятся псевдо документальными, то есть докудрамами. Во многом, вопрос об использовании реконструкцию – субъективен, поскольку все зависит от замысла автора. Однако в исторической и режиссерской средах ведутся большие споры насчет необходимости использования этого метода в работах. Документальный фильм зачастую рассказывает о том, что произошло несколько лет или веков назад. Для него важно передать атмосферу того времени. В то время как некоторые режиссеры используют небрежно, забывая о всех мельчайших деталях – начиная от внешнего вида актера и заканчивая деталями интерьера.

В нашем исследовании мы сравним отечественные и зарубежные фильмы на одну тематику, а также определим насколько уместно использование того или иного приема и эпизода художественной реконструкции. Ключевые критерии, подвергающие сомнению достоверность: использование диалогов и эмоций актеров в реконструкциях, количество актеров в кадрах и их внешний вид, соответствие интерьера тому времени.

Определение выборочной совокупности: Для анализа нами были выбраны документальные фильмы и сериалы России, США, Великобритании и Германии. Созданные на базе телеканалов Звезда, ВГТРК и «365», а также BBC, Discovery и National Geographic соответственно. Для наглядности мы будем сравнивать ленты, описывающие одно событие – различные войны XX века.

Хронологические рамки исследуемого материала:

Исследуемый материал состоит из зарубежных и отечественных документальных фильмов, выпущенных в период с 2001 по 2013 годы.

Метод сбора информации:

1. Метод анализа кинодокументов.
2. Сопоставительного анализа.
3. Контент-анализ.
4. Экспертное интервью.
5. Обобщение и обработка результатов медиаисследования.

Название страна год	Историческое явление	Пример	
		Описание действий в фильме	Критерии достоверности
«Судный день - Первая мировая война», США, 2013	Первая мировая война	<p>1.Кадры: Цветная хроника взрывов, сменяется воссозданным кадром падающего солдата.</p> <p>Текст: «...наступила суровая эра механического оружия...»</p> <p>2.Кадры:солдаты в противогазах, задыхаются</p> <p>Текст: «В ту войну происходили первые массовые убийства».</p> <p>3. Кадры: Ночью на улице Бельгии военный проверяет</p>	<p>Оправданно.</p> <p>Демонстрируется результат появления механического оружия.</p> <p>Оправданно. Каждое действие в кадре описано на закадровом</p>

		<p>документы девушки. Стоят на посту, охраняют. Текст: «25 августа немецкие солдаты заняли наблюдательный пост на окраине Лювена. Вдруг ночью они услышали выстрел. Они, конечно, поняли, что огонь ведет снайпер. В обмен они начали беспорядочную стрельбу».</p> <p>4. Кадры: Французские солдаты бегут к траншее немцем с поднятыми руками. Текст: «Каждый день к нам перебегают несколько французских солдат, которые не могут больше выдерживать ужасы траншейной войны».</p>	<p>тексте.</p> <p>Оправданно наполовину. Нет конкретной привязки к лицам и дате, автор описывает общее поведение солдат. Однако в кадре показаны двое перебегающих солдат, хотя в тексте не упоминает их конкретное число.</p>
--	--	---	---

	<p>5. Кадры: Ночью солдаты британской армии сидят в траншее со свечами в руках, греются и слушают валынку.</p> <p>Текст: «Саксонский лейтенант КирсХамеш приказал по возможности не открывать огонь. В британских траншеях тоже хотят отметить Рождество».</p> <p>6. Лайф (воссоздали рождественское перемирие): Ночью в траншее солдаты британской армии поют и переговариваются с врагом.</p>	<p>Оправданно наполовину.</p> <p>Показывает общий характер британских солдат, но ни слова не говорится про валынку.</p> <p>Оправданно. История данный факт подтверждает.</p>
<p>«Первая Мировая Война (Великая и забытая)», Россия, 2010</p>	<p>1 . Кадры: В задымлении, люди суетятся около взорвавшейся бомбы.</p> <p>Текст: «Вот здесь на набережной милячки выбежал из толпы</p>	<p>Оправданно. Общее описание места.</p>

		<p>рабочий и бросил в автомобиль австрийского производства самодельную бомбу. Надо сказать, что Франц Фердинанд вовремя заметил опасность и успел выкинуть бомбу под следующую машину».</p> <p>2 . Кадры: Художник рисует на полотнах фигуры военных. Текст: «Фигур много, не сосчитать, сколько...»</p>	<p>Оправданно. Воссоздает те рисунки, которые идут далее.</p>
«Сталинградская битва», Россия, 2012	Вторая мировая война	<p>1. Кадры: советские солдаты готовятся стрелять, текст: «... За кадром оказались сюжеты из жизни многих рядовых участников сражения»</p> <p>2 . Кадры: Люди поднимаются на палубу судна. Текст:</p>	<p>Оправданно. Режиссер не говорит о конкретных именах и местах.</p> <p>Не оправданно. На этих словах</p>

		<p>«... речные суда вывозят мирных жителей и раненных».</p> <p>3 . Кадры: Офицер смотрит на раненного и пытается его приободрить, похлопывая по плечу.</p> <p>Текст: «Офицер Иван Рачков узнает в ранненом своего друга. И Рачков должен сделать все, чтобы доставить его и пассажиров на левый берег Волги».</p> <p>4 . Кадры: Офицер задумчиво вытирает усы и затягивается папиросой (крупный план). Текст: «Рачков перевозил на другой берег Волги людей каждый день и знал, что война не жалеет никого – ни молодых, ни старых».</p>	<p>Не оправданно. В тексте автор не говорит о том, как выглядел Иван Рачков. Неизвестно, действительно ли офицер Рачков носил усы и был одет в черный китель.</p> <p>Не оправданно. Эмоция, которую показал актер. Неизвестно, так ли все было.</p>
--	--	--	---

		<p>5 . Кадры: В наше время группа друзей отдыхает на берегу Волги . Ч и т а ю т фронтовые письма.</p> <p>6. Кадры: Лейтенант поднимается по лестнице и звонит в дверь. Открывает девушка. Текст: «Девушка лейтенанту очень нравится, и Николай принимает ее приглашение остаться на чай...»</p> <p>7 . Кадры: Размыто камера от первого лица показывает, как солдаты бегут в атаку. Текст до данных кадров: «На город нацеливались две армии – 6-ая Паулюса и 4-ая Готта, и</p>	<p>Не оправданно. Непонятно, зачем нужно было вводить в исторический проект историю про современных людей, которые на пикнике читают фронтовые письма.</p> <p>Н е о п р а в д а н н о . Неизвестно, в чем была одета девушка, какого цвета было ее платье.</p> <p>Оправданно. Не описываются конкретные герои, место действия показано без деталей.</p>
--	--	--	---

		несмотря на это, город не был взят. И основная битва была еще впереди».	
Уцелевший в Сталинграде , США, 2001		Отсутствует метод художественной реконструкции.	-
«Сталинград : Подлинная история», Германия, 2003		<p>1. Кадры: Генералы стоят спиной к камере, слушают указания Паулюса.</p> <p>Текст: «Генералы настроены скептически. Линия фронта слишком длинная, силы слишком равны».</p> <p>2. Кадры: Армия Вермахта идет по полям одной колонной.</p> <p>Текст: «Они приказал армию разделить надвое. Одну часть направить на Кавказ, а другую на Сталинград. Это</p>	<p>Оправданно. Речь в тексте идет о стратегии действий и не называются конкретные имена генералов.</p> <p>Оправданно. Общее описание поведения армии.</p>

		сказалось полное незнание военного искусства».	
«Герои и жертвы Холодной войны», Россия, 2009	Холодная война	<p>1. Кадры: Папа Римский спиной к камере приветствует собравшихся верующих. Они жмут и целуют ему руки.</p> <p>Текст: «В Москве и других городах Восточной Европы настороженно следили за тем, как поляки встречали Иона Павла II».</p> <p>2. Кадры: Люди отдыхают на лавочках, прогуливаются по улицам.</p> <p>Текст: «Очевидным было и разочарование братских социалистических стран, которые не хотели жить также плохо, как и старший</p>	<p>Оправданно. Не показывают лицо папы. Передача информации на крупных планах.</p> <p>Оправданно. Описываются желания людей и показываются счастливые люди.</p>

	<p>брат. Советский опыт перестал быть привлекательным для мирового коммунистического движения».</p> <p>3. Кадры: Черно-белые. Священник с фонарем выходит из дома, после чего его связывают двое и ведут в неизвестном направлении.</p> <p>Текст: «19 декабря 1934 года 37-летний священник Ежи Попилюшко был похищен на безлюдной дороге возле городка».</p>	<p>Оправданно. Фигура священника на общем плане, образуется его силуэт. Автор не акцентирует внимание на деталях.</p>
<p>«Холодная война. Подводное противостояние». Великобритания, 2014</p>	<p>1 . Кадры: Четверо актеров играют в каюте в карты.</p> <p>Текст: «В свободное время часто играли в карты и шахматы. Победитель получал пачку сигарет».</p>	<p>Оправданно. Не описываются конкретные личности, только их действие.</p>
Итого	Общее количество фильмов: 7 .	

	<p>Общее количество эпизодов с реконструкцией: 21.</p> <p>Из них 12 – в отечественных и 9 – в зарубежных.</p> <p>Из 12 отечественных – 7 эпизодов не выделяются из общего сценария фильма, 5 использованы с небрежностью.</p> <p>Из 9 зарубежных - 7 оправданно использованы в фильмах, а 2 – нет.</p>
--	---