САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**КОВАЛЕВА Алена Владимировна**

**Методы и приемы создания документального фильма**

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:**

**творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –

доктор искусствоведения, профессор

В. Ф. Познин

Вх. №\_\_\_\_\_\_от\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Секретарь ГАК\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2015

**Содержание**

**Введение**..................................................................................................................3  
**Глава I. ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ СЪЕМКИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА**.........................................................................................................9

1.1. Метод «прямой» или репортажной съемки..........................................................................9

1.2. Метод наблюдения...............................................................................................................21

1.2.1. Съемка «привычной» камерой.........................................................................................25

1.2.2. Съемка «скрытой» камерой..............................................................................................34

1.2.3. Метод организованной (спровоцированной) ситуации................................................43

**Глава II. МЕТОДЫ ИМИТАЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ СЪЕМКИ.**..............................................................................................................53

2.1. Способы и приемы воссоздания реальности в докудраме................................................53

2.2. Приемы создания иллюзии документальности в мокьюментари или псевдодокументальном фильме..................................................................................................63

2.3. Метод художественной реконструкции событий..............................................................72

2.4. Компьютерные технологии и спецэффекты в неигровом кино.......................................80

**Глава III. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И МОНТАЖНЫЕ ПРИЕМЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ**.......................89

3.1. Монтажные приемы..............................................................................................................89

3.2.1. Сопоставление и аналогия................................................................................................94

3.2.2. Параллельный монтаж......................................................................................................97

3.2.3. Переключение эмоциональных регистров....................................................................100

3.2.4. Рефрен...............................................................................................................................103

3.2. Драматургические и композиционные приемы.............................................................. 106

3.1.1. Монолог героя как структурообразующий элемент фильма.......................................108

3.1.2. Кольцевая композиция ...................................................................................................110

3.1.3. Введение "сквозного" героя, персонификация.............................................................111

3.1.4. Временной фактор...........................................................................................................112

**Заключение**.........................................................................................................115

**Фильмография**...................................................................................................118

**Библиография**....................................................................................................122

**Введение**

Одной из главных предпосылок создания кинематографа было стремление зафиксировать и продемонстрировать на экране естественное течение жизни. Именно так были сняты первые короткие документальные фильмы Люмьеров. Сцены из короткометражек «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда» горожане наблюдали много раз вживую, но, увидев их на экране, были поражены «движущейся картинкой». Она воспринималась как «ожившая фотография», которая отличалась удивительной достоверностью и сходством с реальным миром.

С тех пор наблюдение стало основным инструментом изучения окружающей действительности среди режиссеров. Это способствовало появлению документальных методов съемки: «привычная» и «скрытая» камера; событийная (репортажная) съемка; спровоцированная ситуация.

Наряду с этим почти сразу же появились методы съемки, имитирующие документальность события, в частности его реконструкцию, используемую для наглядного воссоздания исторических эпизодов и, следовательно, атмосферы времени посредством предметов быта, интерьера и других артефактов, имеющих отпечаток эпохи. Также в эту группу включают докудраму (документальную драму), предполагающую достоверный рассказ о подлинных персонах, событиях, фактах, воссозданный методами игрового фильма. Кроме того, нельзя не упомянуть о мокьюментари или псевдодокументальном фильме, в котором документальная съемка имитируется с целью разыграть, мистифицировать зрителя. Появление докудрамы и мокьюментари, привлечение компьютерных технологий способствует смешению игрового и неигрового кино, стиранию гранней между документальным и художественным, реальностью и вымыслом, что характерно для такого явления , как постмодернизм.

**Актуальность** магистерской диссертационной работы «Методы и приемы создания документального фильма» обусловлена тем, что с появлением новых приемов создания неигровового кино возникла необходимость проанализировать их соответствие природе документального фильма и функционирование их в структуре уже существующих методов и приемов, поскольку возникновение и распространение тех или иных методов съемки тесно связано с развитием технического прогресса, творческими поисками режиссеров, а также общественно-политической ситуацией в определенный период времени.

**Цель** магистерской диссертации – определить специфику документальных и художественно-документальных методов и приемов съемки неигровых фильмов, выявив причины и способы их использования.

Поставленная цель определила следующие **задачи**:

* исследовать использование методов создания неигрового кино в различные временные периоды развития кинематографа;
* типологизировать основные методы и приемы, используемые в документалистике, и их особенности;
* определить основные типы творческих приемов режиссеров;
* выявить случаи соответствия и несоответствия документально-художественных методов природе неигрового кино.

**Объект** исследования – отечественные и зарубежные документальные фильмы.

**Предмет** исследования – творческое использование в кино и на телевидении методов, способов и приемов создания документального фильма и документальной телепрограммы.

Методология исследования предполагает комплексный подход, который объединяет теоретические и эмпирические **методы**:

* историко-хронологический метод;
* метод эмпирического анализа;
* метод сопоставительного анализа;
* метод системного анализа;
* метод типологического анализа;
* анализ контента.

**Степень исследованности и разработанности научной темы.** История документального кино представляет собой постоянный поиск новых методов съемки фильмов, которые бы позволяли полно и достоверно отразить реальную действительность, характер героев, черты времени. Появление тех или иных методов связано, в первую очередь, с творческими решениями режиссеров, которые могут быть единичны и применимы только к созданию одного фильма, или же, наоборот, типичны. С другой стороны, возникновение новых методов обусловлено научно-техническим прогрессом, породившим цифровые технологии, используемые в создании фильма. Большинство исследователей рассматривают традиционные методы съемки и методы имитации реальности отдельно друг от друга[[1]](#footnote-2). Основная часть литературы посвящена общей теории документального фильма, истории развития неигрового кино, отдельным аспектам творческого использования съемочных и монтажных приемов. В них методы и приемы создания документальных фильмов представлены в контексте различных искусствоведческих тем, поэтому ощущается недостаток в обзорном анализе уже имеющегося инструментария и новых компьютерных технологий, внедряющихся в производственный процесс создания аудиовизуального произведения.

**Рабочая гипотеза исследования** заключается в том, что методы игрового кино и изображение, создаваемое с помощью компьютерных технологий, все чаще вытесняют традиционные методы создания документального фильма. В связи с этим возникает искаженное представление реальности и иллюзия достоверности. Для того, чтобы отделить подлинно документальное от художественного необходимо критическое восприятие сообщаемой информации. «Новые», то есть цифровые методы, зачастую используются некорректно, как самоцель для эмоционального воздействия и поэтому вступают в противоречие с подлинной природой неигрового кино.

**Научно-теоретическую базу** магистерской работы составили концептуальные труды Д. Вертова, Л.Н. Джулай, С.В. Дробашенко, С.А. Муратова, А.Г. Никифорова, Г.С. Прожико. Исследование было бы неполным без обращения к воспоминаниям известных режиссеров, работавших в области документального кино, например, М.М. Меркель, Г.В. Франка, а также к интервью создателей неигровых фильмов в журналах «Искусство кино» и «Сеанс».

**В качестве эмпирического материала** для исследования служат отечественные и зарубежные фильмы, многие из которых сегодня считаются классикой неигрового кинематографа. Они типологизированы по методам съемки и представлены в фильмографии.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в систематизации основных методов и приемов съемки документального кино и выявлении их основных особенностей, что может использоваться в лекционных курсах для соответствующих дисциплин.

**Практическая значимость** диссертации заключается в возможности использовать ряд положений научной работы для дальнейшего исследования поставленной проблемы и в творческой деятельности создателей неигровых фильмов.

**Новизна исследования** заключается в том, что в работе систематизированы основные методы создания неигрового кино и выявлены их особенности и недостатки, в том числе на основе анализа рядом режиссеров собственного творчества. Кроме того, в работе дается анализ влияния таких новых жанровых форм, как докудрама и мокьюментари, на природу документального фильма.

**Положения, выносимые на защиту:**

* метод репортажной съемки дает наиболее ценные результаты, если герои вовлечены в развитие действия и не обращают внимание на камеру;
* использование метода наблюдения («привычная» и «скрытая» камера; событийная съемка, во время которой снимаемые люди увлечены происходящим событием; спровоцированная ситуация) способствует передаче естественного поведения снимаемых людей и обеспечивает присущее документальному фильму естественное течение и непредсказуемость;
* при использовании метода длительного наблюдения, когда съемка ведется в течении нескольких месяцев или лет драматургом становится само время, которое вносит свои коррективы;
* на появление и распространение новых методов съемки и жанров повлияла эстетика постмодернизма;
* применение художественной реконструкции, а также создание телевизионных документальных драм, псевдодокументальных фильмов способно искажать реальные факты и события, влияя на восприятие зрителя;
* привлечение в документалистику игровых методов привело к стиранию четкой грани между документальным и художественным;

**Апробация результатов исследования** осуществлялась на 13-й международной конференции студентов и аспирантов «Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи» (11-13 марта 2014 года), по результатам которой статья «Компьютерные технологии в документальном фильме: достоверность или эффектность?» была опубликована в печатном сборнике «Современная медиасреда: творчество и технологии».

Кроме того, тезисы на тему «Портретный очерк на ТВ: герои, типы, роли» представлены в электронном сборнике «Медиа в современном мире. Молодые исследователи» по итогам 14-й международной конференции студентов, магистрантов и аспирантов (11-13 марта 2015 года).

**Структура исследования.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, фильмографии и библиографии. Первая глава посвящена основному документальному методу – наблюдению, включающему в себя съемку «привычной» («забытой») и «скрытой» камерой, съемку методом спровоцированной ситуации, репортажную съемку. Во второй главе рассматривается имитация документальной съемки в докудраме и мокьюментери, а также художественная реконструкция как метод воссоздания событий. В третьей главе систематизированы основные творческие приемы режиссеров.

**ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ СЪЕМКИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА**

Прежде чем перейти к анализу методов и приемов создания документального материала, следует определить, что мы понимаем под терминами «метод» и «прием». Опираясь на литературоведческую трактовку, можно предложить следующие рабочие определения этих понятий.

Метод – творческий принцип фиксации и воспроизведения на экране жизни героев документального фильма.

Прием трактуется более узко и входит в понятие метода. Прием – структурный элемент метода, используемый для композиционной организации и художественной трактовки  фильма.

В широком понимании метод создания любого произведения включает в себя определенный идейно-творческий подход к освоению реальности, стиль произведения и  характер посыла зрителю. В аудиовизуальном произведении это может быть описательный метод (объективизация реальности), побудительный (художественная публицистика), тематическая систематизация явлений или событий, имитация документалистики, личностное восприятие и др. В данной работе мы будем исследовать преимущественно методы *съемки* фильма, а также основные драматургические, композиционные и монтажные приемы, используемые при создании фильма .

**1.1. Метод «прямой» или репортажной съемки**

Событийная съемка – это метод, который был использован уже в самых первых фильмах. Достаточно вспомнить фильмы братьев Люмьеров: «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Выход рабочих с фабрики» и др. Эти короткометражки изначально носили репортажный характер. В их основе как раз и есть событие, ради которого и снималось кино.

Безусловно, что сегодня документалисты более критичны в выборе события, которое может стать ключевым в раскрытии той или иной темы. И, тем не менее, суть этого метода с течением времени принципиально не изменилась. Автор не вмешивается в происходящее событие, а только наблюдает и фиксирует его со стороны в момент свершения. Характерной чертой этого метода является ограниченность съемки по времени рамками самого действия, которое и является знаковым. Задача автора, снимающего «прямой»камерой, – максимально достоверно, без искажения передать характер события и сюжетно важные объекты. Режиссеру требуется уловить живое проявление человеческих чувств в стремительно меняющейся реальности, потому что каждое событие уникально и зачастую быстротечно.

Одной из современных тенденций, более свойственной телевизионным документальным фильмам, созданных по заказу телекомпаний, является быстрая смена кадров. Это обусловлено и сегодняшним клиповым мышлением зрителя, и тем, что часто репортажная съемка подразумевает динамичную камеру, короткие планы, в каждом из которых разворачивается событие, интересные детали. Если действие имеет широкий охват, то на съемочной площадке устанавливается несколько камер, каждая из которых фиксирует планы определенной крупности с заданной точки. Такая съемка называется многокамерной. Отметим, что при репортажных съемках в кадре может присутствовать микрофон, что недопустимо при съемке «скрытой» или «привычной» камерой, речь о которых впереди.

«Репортажные» отечественные документальные фильмы в 1930-е годы отражали желание кинематографистов показать человека труда, ставящего рекорды и тем самым прославляющего свое отечество. Тогда же и авторы фильмов ставили собственные рекорды по освоению новых мест съемок: поднимались в небо, чтобы снять работу пилота, опускались на дно Черного моря для подводных съемок, отправлялись вокруг света и даже снимали во время прыжка с парашютом. В этой связи нельзя не вспомнить о фильме «Герои Арктики. Челюскин» (реж. Я. Посельский, 1934 г.) о спасении арктической экспедиции парохода, которую возглавил ученый О.Ю. Шмидт. В 1933 году «Челюскин» отправляется в плавание по Северному морскому пути с группой кинохроникеров. Предполагалось, что за время экспедиции одна группа зимовщиков сменит другую и судно благополучно вернется в гавань. Но жизнь внесла свои коррективы: пароход зажало льдами в Беринговом проливе. На спасение отправлено несколько ледоколов, на борту которых находились и операторы. Так была зафиксирована и гибель судна, и жизнь челюскинцев на льду, и спасательная операция. Документалисты снимали в зависимости от развития события, работали не в соответствии со своим, прописанным планом, а корректировали свои действия в соответствии с обстоятельствами. Именно поэтому лента не могла быть снята никаким иным способом, кроме как «репортажной» камерой.

В 40-е годы начинается новый период для документалистики, связанный с Великой Отечественной войной, где главным оказывается метод репортажной съемки. Уже на следующий день после начала войны первая группа хроникеров отправляется на фронт, чтобы прежде всего информировать население о ходе боевых действий. Этим задачам отвечала репортажная камера.

Впоследствии созданием военной хроники занимались более двухсот операторов, снявших миллионы метров пленки, из которой в ходе войны был отобран материал для 446 киножурналов и спецвыпусков хроники и 138 документальных картин.

По признаниям самих фронтовых операторов, война настолько их потрясла, что в первое время они не могли снимать гибель людей, их страдания. Роман Кармен, к тому времени уже репортер, за плечами которого была гражданская война в Испании и военные действия в Китае, не мог сначала заставить себя снимать трупы красноармейцев. Считалось, что показывать нужно только то, что поднимает героические чувства и укрепляет веру в победу. Уже потом пришло осознание того, что и кадры со смертью, тяжким трудом бойцов способствуют сплочению людей.

Другие особенности использования метода «прямой» съемки в военные годы отметил исследователь С.В. Сычев: «Хроникеры, выпестованные тридцатыми годами, совершенно не умели снимать реальность, отличающуюся от той, которую их заставляли снимать в документалистике, – где не было возможности отрепетировать снимаемое событие, где не было похожих как две капли воды парадов и празднеств, не было готового сценария. Режиссеры хроники не были готовы не только технически, но и идеологически к тому, чтобы снимать войну. А то, что все-таки было снято и показывалось на экранах, заставляло зрителей изумляться тому, насколько велика разница между триумфом нового времени в старых фильмах и трагедией, происходящей перед ними, а операторы поначалу, до соответствующей отмашки «сверху», боялись снимать то, что видели своими глазами и старались "смягчить" свои материалы»[[2]](#footnote-3).

Первоначально кадры военных действий не носили характер масштабного противостояния вооруженных людей, так как кинохроникеры старались снять последовательно бой и больше уделяли внимания логической цепи событий, отчего не всегда удавалось успеть запечатлеть на камеру все происходящее, поэтому при монтаже снятые в разное время кадры монтировались в единое целое.

Фронтовые операторы были еще одновременно и авторами-журналистами, которые для себя определяли, какой материал они хотят сделать, и режиссерами, выбирающими, что снимать и как. И это помимо своих прямых операторских обязанностей, касающихся, например, композиции кадра. Хотя, безусловно, многое приходилось снимать без подготовки, отнимающей драгоценное время. Но здесь, как вспоминают сами хроникеры, выручал опыт и профессиональное чутье. Вот как ответил на вопрос о том, как снимать во время боя, оператор Семен Стояновский: «Композицией кадра нам заниматься некогда, долго готовиться, устанавливать фокус тоже не приходится – фрицы мешают; поэтому мы, наметив объекты, сразу снимаем с ходу и без приготовлений... Уже выработалась привычка, кроме того, какое-то особое чутье подсказывает правильный выбор места»[[3]](#footnote-4).

Тем не менее, привычка снимать со штатива, а не с рук, как того требовали военные условия, дала о себе знать. Многие метры пленки оказывались в корзине из-за производственного брака. Авторам отправлялись рецензии на материалы, подвергавшиеся редактуре, поэтому оператор, не просматривая кадры, мог скорректировать свою работу по замечаниям.

Первым полнометражным документальным фильмом стал «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» Леонида Варламова и Ильи Копалина (1942 г.). Прежде всего этот фильм нес информационную функцию, собрав воедино съемки нескольких операторов. Идея о защите Москвы как сердца Советского Союза сопровождается кадрами строительства военных укреплений и дополняется парадом на Красной площади 7 ноября 1941 года, где совершенно «непарадные» фигуры солдат подчеркивают документальный характер ленты. Также авторы стремились передать масштаб сражения, поэтому преобладают планы передвижения войск, столкновения вооруженных масс. Примечательно, что этот фильм впервые говорил о победе советских войск, а не об отступлении.

Остановимся еще на одном фильме, снятом в условиях военного времени – «Сталинград» (реж. Л. Варламов, 1943 г.). В это время камера все более осваивается в условиях военного времени, переходя со штатива в руки хроникера, что, с одной стороны, снижает качество изображения, с другой - придает еще б*о*льшую достоверность, вовлекая зрителей в гущу событий вместе с оператором, который стал наравне в бойцами. В этом фильме не только панорама сражения, но и крупные и средние планы, детали, свойственные репортажной съемке. Авторы показывают как моменты схватки с врагом, так и мгновения затишья, например, как один из солдат пробует играть на гармони. Отдельные эпизоды имеют собственную драматургическую линию, в частности, штурм дома. На монтаже были добавлены кадры совещания в штабе по поводу подрыва объекта и схемы, которые раскрывали суть замысла операции.

«С честью пройдя горестные испытания войны, разделив трудности и радости победы, профессионально возмужав, советская документалистика к середине пятидесятых годов оказалась в тисках силового давления, тематического и идейного диктата, бдительного охранения от проблем, конфликтов, неудач и обязательного восхваления мудрого руководства страны. Естественно, в таких условиях ни о киноправде, ни о вторжении в жизнь, ни о поисках и экспериментах в форме не могло быть и речи»[[4]](#footnote-5). В пятидесятые год документальное кино еще привержено довоенным принципам пропаганды и мобилизации.

Позднее глобальная тема Великой Отечественной войны вновь в умах режиссеров и на экранах. В это время, в 60-е годы, происходит переосмысление кадров военной хроники, восстановление исторических событий с учетом прошедшего времени, новых подробностей о том или ином сражении, воспоминаний военачальников, подчас предельно откровенных, невозможных в боевое время. Таким образом, тема прошлого получает новое развитие. До этого большинство документалистов обращались именно к проблемам современности. Появляется 20-серийная эпопея «Великая Отечественная» («Неизвестная война», реж. Р. Кармен, 1965 г.), «Подвиг Ленинграда» (реж. Е. Учитель, В. Соловцов, 1959 г.), «900 незабываемых дней» (реж. В. Соловцов, 1964 г.). Эти фильмы созданы на основе кинохроники как уже известной, так и ранее неопубликованной.

В шестидесятые годы кинематограф обращается к теме мира на Земле и все более пристально к самому человеку, через которого авторы показывают и строительство новой жизни, и процветание государства, и искренность душевных переживаний, эмоций, которая удивляет и восхищает зрителя. Так, одним из опорных методов съемки в это время становится длительное кинонаблюдение, речь о котором пойдет позднее.

По-новому открывается тема освоения человеком космоса, которая раньше относилась скорее к экранной фантастике. Зрители видят реальный космический центр, технику, настоящих героев. Камера запечатлела неповторимые моменты истории, снятые методом событийной съемки. В 1961 году выходит фильм «Первый рейс к звездам» (реж. И.П. Копалин, Д.А. Боголепов, Г.М. Косенко). В нем и любопытство новой техникой, и занимательными экспериментами, и попытка увидеть прежде всего человека как интересную личность в Юрии Гагарине.

В эти годы многие режиссеры рассматривают в своих киноработах и тему труда. Так, например, событийной камерой снят фильм «Репортаж не окончен» (реж. М. Шерман, 1965 г.), построенный в форме расследования причин невыполнения задания на Фрунзенском заводе «Тяжэлектромаш». Авторы дают слово самим рабочим, которые откровенно высказывают свою позицию. Версию администрации, допустившей ошибки в планировании и организации производства, создатели фильма опровергают, но в это же время оставляют открытым финал, вынося этот спор на суд аудитории.

Приступая к съемкам фильма, который создан методом репортажной камеры, «Горячее дыхание» (реж. А.А. Слесаренко, 1966 г.) авторы и не подозревали, что запланированный пуск нового прокатного стана пойдет совсем по другому сценарию. Операторы успели снять радостные лица рабочих, разбитую на счастье бутылку шампанского и вот в кадре уже появляется накаленный до красна брус стали... Но случилась авария, что-то в механизме пошло не так. Принято решение не прекращать съемку, а попытаться вместе с рабочими разобраться в причинах неудачи пуска. Так, авторам удалось быстро сориентироваться в сложившейся ситуации и, находясь несколько дней на месте ликвидации аварии, снимать уже растерянные, тревожные лица людей, фрагменты их разговоров, повторные, запуски стана, завершившиеся, наконец, успешно.

Несрежессированная реальность не только поставила авторов перед выбором: снимать или не снимать (зачастую такие инциденты на экран не попадали, так как бросали тень и на завод, и на его руководителей), но и создала внутреннюю естественную, а не придуманную сценаристом, драматургию, включающую в себя борьбу героев с препятствием, преодоление конфликта.

«Международная кинопублицистика 60-х привносит новые черты в собирательный образ советского хроникера. Это по-прежнему проводник государственной линии, исполнитель государственного дела, но в деле этом уже задействована человеческая личность самого кинематографиста, его убеждения, моральные качества. Его психологически цельная и искренняя позиция патриота, отстаивающего интересы Родины, и одновременно - интернационалиста, протягивающего руку помощи всем людям планеты... »[[5]](#footnote-6).

70-е годы в документалистике обозначились как период «застоя». Появившиеся еще в 60-е проблемные фильмы получили свое развитие и в следующем десятилетии. Неравнодушие авторов, их стремление заострить существующие противоречия, привлечь к дискуссии зрителей иногда заканчивалось тем, что фильм отправлялся на полку, а автор оказывался непонятым вышестоящим начальством.

Одно из значительных событий этого времени – строительство БАМа, что, конечно, нашло отражение на экране. Режиссер В. Трошкин отразил эту стройку в своей «Кинолетописи БАМа», которая включала 15 выпусков. Они были различны по хронометражу и жанру. Так, первый – «Даешь, БАМ!» (1974 г.) – был снят репортажной камерой.

Документалисты Марк Авербух и Александр Иванкин в 1977 году начинают серию лент под рубрикой «Комсомольский прожектор» фильмом «Каждый из нас». Они пробуют запечатлеть недостатки социалистического производства и быта. Так, например, в картине «Черный ход» (1982 г.) авторы показывают, как процветает взяточничество из-за излишней терпимости или спускании этой темы на тормозах. В третьем фильме «Командировка за сервисом» (1983 г.) предметом анализа становятся взаимоотношения людей в сфере обслуживания. «Структура фильмов "Комсомольского прожектора" подчеркнуто репортажна. Она как бы воспроизводит сам процесс вторжении журналистов в жизненный поток. Камера не стремится к пластическим изыскам, ее прямолинейная напористость олицетворяет для зрителя решительность журналиста-детектива, озабоченного строгостью документации увиденного. Настойчивая динамика репортажа как бы сливается с энергией расследования; шероховатости съемки, элементарность монтажного повествований казались обусловленными строгой жанровой стилистикой проблемного разбирательства»[[6]](#footnote-7), – пишет исследователь Галина Прожико.

«Документалистику начала перестройки можно назвать кинематографом быстрого реагирования. Активизируются прежде всего его хроникально-репортажные формы, которые, казалось, были обречены на неминуемое отмирание в соперничестве с более оперативным телевидением. Однако лаконичные, острые, злободневные репортажи и очерки, нарабатывая эффект зоны свободного, независимого слова, хорошо вписались в атмосферу политизированного перестройкой общества»[[7]](#footnote-8). И все же проблематика времени требовала полноценных, острых фильмов, затрагивающих многих, серьезных раздумий автора. Для перестроечного времени характерно обличение пороков и открытая критика кинематографистами недостатков общества. Так, например, в основе фильма Александра Сокурова «Жертва вечерняя» (1984-1987 гг.) – майская демонстрация трудящихся и салют. Но автор показывает ее как изнанку официоза. Камера фиксирует не сплоченную массу, а разрозненную толпу, в которой замечены отдельные вспышки немотивированного, бездумного веселья. Парад, который должен бы показывать народное единство, запечатлел разноликую толпу. Здесь нет быстрой смены кадров, а сами планы достаточно продолжительны по времени, но отталкивается автор, в первую очередь, от события, которое служит предисловием. Звуковое сопровождение фильма представляет собой сложное переплетение фонограмм эстрадной, русской народной музыки, залпов фейерверка и сирен, людских голосов. В конце картины Сокуров добавляет запись церковного песнопения – покаянную молитву «Жертва вечерняя». Тем самым, на наш взгляд, Сокуров поднимает проблему нравственного состояния общества.

Методом «прямой» съемки снята большая часть фильма Сергея Дворцевого «Хлебный день» (1998 г.). В его основе – история о том, как оставшиеся доживать свой век в деревне пенсионеры вынуждены раз в неделю толкать вручную вагон с хлебом сначала в село, а потом обратно, потому что машинист отказывается ехать шпалам, пришедшим в негодность. Этот фильм снят длинными планами, плавными панорамами и показывает тихую и размеренную жизнь российской провинции, тишину которой нарушает лишь главное событие в жизни стариков – привоз хлеба. В этом смысле даже название говорит за себя. Режиссер не вмешивается в реальность, он показывает эту ситуацию так, как если бы его на этом месте не было, а все, что на экране, зритель увидел бы сам. О своей позиции в этом фильме Дворцевой сказал так: «Имеет ли право документалист вмешиваться в жизнь своих персонажей? Обязан ли он всегда оставаться сторонним наблюдателем? Например, в "Хлебном дне" я не мог оставаться в стороне и толкал вагон вместе с бабушками (за кадром. – А.К.). Если быть до конца честным документалистом, то чем хуже, драматичнее для людей, тем лучше для режиссера»[[8]](#footnote-9) .

В глубоко личном и философском фильме Герца Франка «Флешбэк» (2002 г.), который отчасти состоит из ретроспективы его собственных фильмов, есть эпизоды, снятые репортажной камерой: операция на сердце, роды женщины. Эти кадры вызвали и одобрение за смелость показать подобные сцены, и резкую критику со стороны профессионального сообщества. Дискуссия о том, уместны ли эти неоднозначные планы, продолжаются до сих пор. «Флешбэк» – это своеобразный итог творческой и личной жизни автора. Перед операцией, результат которой непредсказуем, Франк пробует понять, что же он достиг, как прожил эту жизнь, которая, как становится очевидно зрителю, немыслима для него без кинематографа даже на пороге жизни и смерти. Сам Франк называл этот фильм исповедью.

«В основе "Флешбэка"... чувство вины. Перед теми, кого я снимал раньше... Всегда было чувство вины, что мы снимали людей не в лучшем состоянии, не в моменты счастья, а в моменты несчастья. "Флэшбек" и начинается с коридора, с панорамы на тюремный фонарь... То есть фактически я нахожусь в зоне, в камере. В камере смертника. Я сам не знаю, как мне выжить... Каждый кадр, из 400, вошедших в фильм, - подлинный документ. Вместе они образуют художественную ткань с драматическим сюжетом, в котором есть философия, личное мироощущение и, разумеется, визуальная культура. К строгому образному ряду и приросло все остальное - слово, музыка, шумы, тишина, которая тоже имеет свой голос. В документальном кино меня всегда привлекали душевная жизнь человека, личность и вечные проблемы - любовь, рождение, смерть, судьба... И всегда мучили сомнения: имеем ли мы, документалисты, право обнажать чужую жизнь? Я сомневался и продолжал снимать»[[9]](#footnote-10).

Фильмы Герца Франка близки по направлению и содержанию к творчеству другого режиссера документального кино – Росса Макэлви, который в своих киноработах снимает родных, подолгу разговаривает с ними, листает семейные альбомы с фотографиями, размышляет о своей жизни. В одном из интервью Макэлви признался, что ему хотелось стать персонажем своих фильмов и участвовать в них. «Это более честно – выражать напрямую собственные мысли и чувства... Кино - по крайней мере, для меня – это возможность рефлексии собственной жизни, поступков, отношений с близкими. Отсматривая материал, который есть моя исповедь, я лучше понимаю самого себя. Камера сама по себе проблем не решает, это важно понять сразу. Но она помогает их поставить»[[10]](#footnote-11).

Таким образом, метод «прямой» съемки может использоваться как самостоятельно, так и вкупе с другими методами. Для режиссера может быть важно само событие, которое заявляет какую-либо тему, или оно служит лишь прологом и готовит зрителя к восприятию фильма. Событийная съемка подчеркивает неигровую природу документалистики, усиливает восприятие неотрепетированной реальности, которая требует нестандартных решений, быстрого ориентирования в сути событий и отличается непредсказуемостью. Особая ценность «прямой» съемки в сопричастности автора и зрителя к событию в момент его свершения.

**1.2. Метод наблюдения**

Известный кинорежиссер Андрей Тарковский очень точно обозначил ту роль, которое играет метод наблюдения в истории кино: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение»[[11]](#footnote-12). Увиденная в реальной жизни ситуация, случай наводят автора на размышления и зачастую подсказывают тему будущего фильма, сценарный ход. Так, например, режиссер Виктор Косаковский снимал фильм «Тише!» (2003 г.) из окна своей квартиры в течение года. В разное время суток дорожные рабочие ремонтировали прорыв трубы, но все их попытки оказывались безуспешными. Они приезжали на место аварии, ломали тротуар, устраняли протечку, заново укладывали асфальт. И весь этот процесс на глазах В. Косаковского повторялся несколько раз. В итоге автор показывает весь абсурд этой ситуации, который можно было бы объяснить нежеланием рабочих выполнить качественно свою работу (в фильме мы видим как зачастую 1-2 человека заняты делом, остальные наблюдают в стороне). С другой стороны, сотрудники технических служб могут, в свою очередь, сослаться на изношенность канализационных труб, требующих полной замены... Так или иначе В. Косаковский наглядно демонстрирует, сколько ненужной суеты и времени занимает эта работа спустя рукава, а ведь так происходит не только в жилищно-коммунальном хозяйстве...

Из наблюдения за жизнью в течение определенного времени рождается кинематографический образ, а вслед за ним и сам фильм, представляющий собой череду таких наблюдений.

«... Кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору: ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемым образа»[[12]](#footnote-13). Здесь Тарковский отметил важную особенность: не каждое наблюдение способно создать художественный образ или послужить ключом к раскрытию темы. При событийной съемке перед документалистом уже определен объект с существующими, «заданными» характеристиками, поэтому задача автора показать его таким, каков он есть, выделив детали, подчеркнув главное. Используя же метод наблюдения, режиссер должен, во-первых, определить предмет наблюдения из множества возможных, который будет интересен не только ему, но и большинству зрителей. Во-вторых, выбрать средства выразительности для его отображения.

«... Кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра»[[13]](#footnote-14). Так, любое явление, предмет или человек рассматриваются в кино во времени, которое, что важно, дает понять, какие качественные изменения произошли с начала наблюдения, чего достиг герой или какой ход развития получила та или иная ситуация. Получается, что само наблюдение – это и есть запечатленное время. Не случайно документалисты не только снимают героев длительный период времени, но и возвращаются к ним, потому что человек всегда интересен в развитии, в сравнении пусть даже с самим собой. Вспомним цикл передач «Контрольная для взрослых», начавшийся в 1977 году, Светланы Волошиной и Игоря Шадхана о воспитанниках детского сада. Документалисты снимали и 1 сентября, когда дети отправились на первый школьный урок. На этом передачи хотели завершить, но зрители потребовали продолжения, которое длилось 17 лет. Аудитория вместе с документалистами наблюдала, как взрослели дети, формировался их характер, менялись ответы на вопросы, уже ранее заданные.

«Семь лет – это много или мало?» – спрашивал Игорь Шадхан у одного из обитателей детского сада. – «Мне кажется, много, – отвечал ребенок. – За семь лет мы так много узнали».

«Двадцать лет – много или мало?» – задал режиссер вопрос, прозвучавший тринадцать лет спустя.

«Я лично ощущаю, что это мало... Потому что если сравнить с ровесниками – американцами, голландцами, англичанами,.. мы еще находимся в инфантильном состоянии».

Последний цикл фильмов вышел в эфир в 1994 году. Интерес зрителей к этим фильмам был обусловлен и телевизионной спецификой в том числе, постепенным привыканием к многосерийным аудиовизуальным произведениям. Тем не менее, и в документалистике есть примеры возвращения автора к своим героям. Режиссер Герц Франк в 1978 году снимает короткометражку «Старше на 10 минут», главный герой которой маленький мальчик, смотрящий детский спектакль. Спустя 24 года, в 2002 году, выходит его фильм «Флешбэк», в котором Франк показывает нам уже взрослого мужчину, чьи детские душевные переживания тогда были запечатлены «скрытой» камерой.

Когда в замысле возникает образ, который прослеживается на протяжении всего фильма, можно говорить об авторе как художнике, организующем свои временн*ы*е наблюдения в единую картину, где каждый последующий штрих дополняет предыдущий. Собственная точка зрения может подсказать концепцию фильма и новаторский прием. Вот пример наблюдения упомянутого нами ранее Косаковского, которое легло в основу фильма «Да здравствуют антиподы!»: «... Я гляжу – на берегу реки расположился одинокий домик, и на закате солнца стоит рыбак и ловит рыбу. Я посмотрел на его леску, которая уходила в воду, и что-то мне вдруг представилось... что если продлить эту леску дальше через всю Землю – где она выйдет? Когда я приехал в Буэнос-Айрес, я открыл атлас: оказалось Шанхай. Я отправил своего сына в Шанхай... и сказал: найди мне точно вот это место. Он поехал туда, звонит и говорит: ты не поверишь, в этом самом месте стоит на улице женщина и продает рыбу»[[14]](#footnote-15). Так родился замысел фильма, а последующие поиски точек съемок подтвердили предположение автора о связи таких мест-антиподов.

Наблюдение кинематографиста приобретает документальную и художественную ценности тогда, когда оно, во-первых, уникально и способно словно раскрыть глаза зрителю или предложить по-новому взглянуть на привычные объекты. Во-вторых, наблюдение возводится до уровня темы для философского осмысления, ведь недаром, чем глубже литературное или аудиовизуальное произведение, тем больше смыслов и подтекста обнаруживается в нем.

Документалисту, который применяет в своей творческой практике метод наблюдения, важно не просто видеть реальную действительность и строго фиксировать ее, а *рассматривать*, то есть анализировать, отбирать факты, искать связи между явлениями или объектами, обнажать незамеченное.

Как отметила исследователь Галина Прожико, «желание создавать произведения, построенные на пристальном изучении конкретного человеческого характера, привело к тому, что весь арсенал кинематографической "творческой техники" оказался рассчитан на систему наблюдения, приближения к человеку»[[15]](#footnote-16). Это и постепенное усовершенствование записи звука – синхронизация его с изображением - и прогресс в техническом развитии видеокамеры, которая становилась все более компактной, бесшумной и мобильной, и переход с пленки на USB-накопители. Хотя нужно сказать, что несмотря на явный прорыв в техническом оснащении, когда снимать может каждый, даже не имея профессиональной камеры, качественных, незаурядных фильмов, претендующих на высокую оценку мирового кинематографического сообщества не так много. Поэтому связь технологий и творчества очевидна, но при этом второе все же выступает движущей силой. Как показывает история, режиссеры находят способ и справиться с громоздкими камерами, постаравшись спрятать их или сделать менее заметными, и записать интервью, не смущая собеседника. Об этом и пойдет далее наша речь.

**1.2.1. Съемка «привычной» камерой**

Еще до изобретения монтажа время экранное и реальное соотносилось как 1:1, как это было в первых документальных роликах, снятыми Т. Эдисоном и братьями Люмьер. Но впоследствии время наблюдения за героем уже не ограничивается коротким отрезком времени. Чтобы понять, каков человек на самом деле, как он живет, с какими трудностями сталкивается и как их преодолевает, создателям приходилось запастись терпением и наблюдать несколько месяцев или даже лет. Именно в таком случае к автору, оператору, видеокамере герои привыкают настолько, что перестают их замечать и становятся более раскованными, то есть самими собой.

Суть съемки «забытой» камерой состоит в том, что «документалист, не скрывая своей принадлежности к кинематографу, своих целей, вступает в контакт с исследуемым явлением и становится затем естественным, привычным, а отнюдь не инородным телом в нем»[[16]](#footnote-17).

Родоначальником съемки «привычной» камерой принято считать американского этнографа Роберта Флаэрти. Тогда, в 1920-е годы прошлого века он и не подозревал, что с его легкой руки этот метод будет подхвачен плеядой других режиссеров и получит такую популярность.

Пятнадцать месяцев Флаэрти фиксировал жизнь семьи эскимосов в фильме «Нанук с Севера» (1922 г.), имевшем большой успех. Эта первая документальная полнометражная картина обошла весь мир. В чем же ее особенность? Дело в том, что зрителю всегда интересно следить за действием, в котором герой преодолевает какие-либо трудности и обстоятельства. Как считает А.А. Пронин, «экранное действие, в котором действительно проявляется характер, непременно будет вырастать из явного или скрытого конфликта»[[17]](#footnote-18). В книге «Основы сценарного мастерства» он указывает следующие **типы конфликтов**:

1. «борьба с физическими препятствиями, природой или обстановкой;
2. борьба с социальной средой, группами людей, конкретным человеком;
3. борьба с самим собой (психологический конфликт)»[[18]](#footnote-19).

В фильме Флаэрти Нанук противостоит стихии, буранам и ветрам, то есть борется с Севером, чтобы обеспечить себе кров и хлеб. Вот что сам Флаэрти вспоминал об этой ленте: «Фильм "Нанук", если можно так выразиться, – побочный продукт целого ряда исследований Севера, которые я производил вместе с сэром Уильямом Маккензи с 1910 по 1916 год. Многие из этих исследований проводились вместе с эскимосами. Я отправлялся в длительные экспедиции на целые месяцы, иногда со мной было только два или три эскимоса. Этот опыт позволил мне вникнуть в их жизнь и почувствовать к ним глубокое уважение»[[19]](#footnote-20).

Монтажная копия фильма – негативная пленка по неосторожности режиссера сгорела - была показана нескольким людям, но интереса к себе не вызвала. По мнению Флаэрти, причина была в том, что фильм состоял из несвязанных друг с другом эпизодах. «Я также понял и то, что если бы я выбрал одного героя, ставшего воплощением типа тех эскимосов, которых я так долго и тщательно изучал, результат получился бы иной»[[20]](#footnote-21).

Наученный горьким опытом, Роберт Флаэрти берет в новую экспедицию не только съемочную аппаратуру, но и проектор, чтобы сразу увидеть реакцию на снятые кадры. «Я никогда не забуду тот вечер во время зимовки, когда мы показывали эти сцены в моей хижине на белой простыне. Зрители – мужчины, женщины, дети – расположились на полу. Они совершенно забыли, что развивающееся событие происходит на экране. Они визжали, орали, выкрикивали советы, показывая, где находятся моржи. Говоря языком кино, этот фильм произвел фу­рор»[[21]](#footnote-22).

Сам Флаэрти, к сожалению, мало писал о кинематографе. Точнее сказать, почти ничего. Зато его современники, в частности, основатель английской школы документального кино Джон Грирсон в статье «Документальный метод» (1934 г.) выступил с критикой режиссера: «Когда Флаэрти пытается убедить нас в том, что борьба за пропитание в суровых условиях Севера - это чертовски благородное дело, есть все основания возразить ему, что нас гораздо больше волнует судьба людей, вынужденных бороться за хлеб насущный среди окружающего их изобилия»[[22]](#footnote-23). И тем не менее Грирсон признавал Флаэрти как одного из величайших документалистов мира, подчеркивая достоинства его метода работы. «Он живет среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника, пока рассказ об их жизни не становится для него как бы рассказом о самом себе»[[23]](#footnote-24).

Таким же способом Флаэрти снимал фильм «Человек из Арана» (1934 г.) об ирландских рыбаках, которые каждый день сталкиваются с водной стихией и борются за жизнь. Другой его фильм – «Рассказ о Луизиане» (1948 г.) – о бедной французской семье колонистов в Америке, жизнь которых меняется с тех пор, как на принадлежащей им территории была найдена нефть. Каждая из этих картин - результат наблюдения в течении двух лет.

Освоение приема длительного наблюдения в Советском Союзе связано с интересом кинематографистов к первым стройкам страны. Так, в конце 20-х – начале 30-х годов прошлого века в объектив камеры попадает Днепрострой, Волховская электростанция, зерновая фабрика «Гигант», Турксиб. Но затем Великая Отечественная война задает новое направление.

В военные же годы в документалистике доминировали информационные жанры. Война ставила совсем иные задачи перед кинематографом: поднимать боевой дух, сообщать о последних известиях с передовой, мобилизовать силы солдат. «Уже позже кадры военной хроники были публицистически, образно переосмыслены в очерки и фильмы иных жанров. Это относится к концу 50-х, началу 60-х годов…»[[24]](#footnote-25).

Как отметил исследователь Сергей Дробашенко, во время Великой Отечественной войны репортаж с линии фронта во многом обязан именно привычной камере, ставшей повседневной, неизменной спутницей в боях. Операторы не отделяли себя от обычных солдат, с которыми находились рядом. Чтобы увидеть правду войны им приходилось вместе с ними идти в атаку, прятаться в укрытии, ожидать в любую минуту нападение вражеских сил. «Известны случаи, когда, например, становился солдатом, участником общего дела фронтовой кинооператор, и его переставали воспринимать в его подлинном качестве, или когда кинематографист начинал жить жизнью и заботами того или иного человека или трудового коллектива»[[25]](#footnote-26). Наверное, именно поэтому кадры кинохроники и сегодня воспринимаются как будто от лица бойца, а не бесстрастного стороннего наблюдателя, которому чуждо то, что происходит вокруг него. Эту мысль подтверждают и воспоминания советского оператора Валентина Орлянкина в сборнике «Их оружие – кинокамера»: «Возможности съемок ночью ограничены, и кинооператоры, как правило, становились в таких случаях рядовыми подразделений, в которых заставала их тревожная обстановка»[[26]](#footnote-27).

Первая группа кинооператоров отправилась на фронт 23 июня 1941 года. Уже на третий день войны зрители увидели первые кадры. Спустя почти месяц после начала Великой Отечественной войны хронику, ставшую сегодня историей, снимали 80 человек. Камера неустанно фиксировала солдатские будни – героические, рядовые, с подвигами и поражениями.

В это непростое время кинокамера и оператор стали как бы единым организмом, именно поэтому не вызывает раздражение, например, дрожание камеры, потому что мы понимаем, это оператор шагает вместе с солдатами. Зритель видел войну глазами оператора, а тот, в свою очередь, глазами солдата. Поэтому зритель словно сам находился на фронте и приобщался к процессу наблюдения.

Исследователь О.А. Родионов в книге «Работа фронтовых операторов над боевым репортажем» подметил: «Киносъемка на фронтах Великой Отечественной была тяжелым, упорным каждодневным солдатским трудом. Во время боя оператор работает - снимает. При подготовке к сражению – работает – снимает. Солдаты отдыхают на привале после многокилометрового броска, операторы снова работают – снимают. Ночлег, и здесь оператор работает – он должен подготовить аппаратуру для завтрашней киносъемки, вымотать с бобышек отснятую пленку и зарядить чистую»[[27]](#footnote-28). Кинокамера была действительно оружием в руках хроникеров – мощным, беспощадным и точным.

Сегодня можно сказать, что благодаря военным операторам и фотографам, запечатлены кадры хроники, имеющие, без сомнения, историческую, культурную и кинематографическую ценность. Сегодня они служат в качестве кинодокументов, подтверждающих факт какого-либо события, погружают в атмосферу того или иного времени. Однако их публицистическое, художественное осмысление продолжается до сих пор, потому что авторы неустанно обращаются к этой тематике.

Но обратимся к послевоенным годам. В это время метод «привычной» камеры получает вторую жизнь, его берут за основу известные кинематографисты. В начале мы уже упоминали о том, что развитие кино очень тесно связано с тем, какие события происходили в то время в стране и обществе. Например, в 50-е годы началось освоение целины, и вместе с первыми добровольцами в Казахстан выехали хроникальные операторы, которые посредством длительной киносъемки хотели зафиксировать кардинальное изменение степей. Так вышли фильмы «Первая весна» (1954 г.), «Пробужденная степь» (1954 г.), «Год спустя» (1956 г.), «Мы были на целине» (1956 г.).

В 60-е годы одна из известных режиссеров, сценарист Майя Меркель на протяжении десяти месяцев снимала повседневную жизнь ансамбля народного танца Игоря Моисеева. На фильм «Вечное движение» (1968 г.), как пишет профессор, доктор филологических наук, заслуженный деятель искусств РФ Сергей Муратов, М. Меркель был дан наибольший лимит кинопленки – 1:20. Еще до съемок М. Меркель полгода наблюдала за репетициями коллектива, мысленно отбирая эпизоды для будущей съемки. На наш взгляд, ей удалось показать за счет длительных наблюдений сложный процесс рождения танца, построение взаимоотношений между самим Моисеевым и танцовщицами. «Наблюдение требует определенной отстраненности точки наблюдения»[[28]](#footnote-29), – написала позднее в своей книге «Вечное движение» М. Меркель. Она серьезно отнеслась к выбору места съемки, которое бы отвечало сразу нескольким требованиям. Во-первых, не привлекало к себе лишнего внимания, хотя сами по себе камеры были довольно громоздкие, тяжелые и шумные, что не позволяло сделать их совсем незаметными. Во-вторых, с выбранной точки должно хорошо просматриваться все снимаемое пространство, чтобы ничто не ускользнуло от объектива.

М. Меркель вспоминает, что артистки довольно быстро привыкли к постоянному присутствию ее и оператора с кинокамерой в репетиционном зале: «Всего пятый день съемок, а адаптация наступила. Сказалась привычка к сцене, свету рампы, тысячам глаз. Относятся к нам почти как к мебели в зале, дополнительному устройству у рояля»[[29]](#footnote-30).

Один из заметных фильмов 70-х годов, снятый в технике «забытой» камеры, – работа Людмилы Станукинас «День переезда» (1970 г.). Небольшая десятиминутная история о том, как ленинградский рабочий кондитерской фабрики получает пятикомнатную квартиру и готовится вместе с семьей покинуть коммуналку, в которой они прожили много лет. Движение камеры подобно взгляду человека, осматривающего свое жилище в последний раз. Она останавливается на некоторых предметах интерьера, как бы запоминая их расположение.

Переезд в новую квартиру, который должен быть радостным поводом, автор показывает с долей грусти, сопровождая соответствующей музыкой, в отличии от бодрой, заявленной в начале, где рушится старый дом. И та, и другая музыкальные композиции оправданы: в одном случае мы видим строительство нового жилья как символ процветания государства и поддержки семьи, в другом – хлопоты, переживания, и, наверное, жалость расставания с комнатой, ставшей родной, в которой многое пережито.

Нужно сказать, что режиссеру удалось оказаться «своей» в этой семье благодаря тому, что Станукинас еще начала работы над фильмом вместе со съемочной группой месяц находилась рядом с героями, завоевывая их доверие к себе и камере. За счет этого ей удалось запечатлеть моменты, в которых герои не контролируют свои эмоции, высказывания, они словно забыли о присутствии в их доме чужого человека, да еще и пристально наблюдавшего за всем, что происходит. Вот что сказал о Л. Станукинас Герц Франк: «Благодаря своему врожденному артистизму и бесконечному обаянию, она сумела расположить к себе и простых людей - персонажей фильмов «День переезда» и «Трамвай идет по городу», и таких корифеев, как Дмитрий Шостакович, Валерий Гергиев, Вадим Репин, Роман Кармен, Булат Окуджава, Алла Пугачева, Аркадий Райкин…»[[30]](#footnote-31).

На наш взгляд, в фильме Станукинас камера, хотя и «привычная», а значит открытая, весьма деликатна по отношению к героям. Автор не провоцирует людей на откровения, а через детали – нетерпеливое постукивание пальцев, взгляд, выражение лица – передает мысль режиссера.

Фильм Николая Обуховича «Наша мама - герой» также реализован в форме длительного наблюдения и представляет интерес свои неожиданным финалом. Эта картина была закончена в 1979 году, но увидела свет лишь спустя 10 лет по идеологическим соображениям. Лента представляет собой два сюжета. В одном главная героиня ткачиха Валентина Голубева показана как герой труда, пример для подражания другим сотрудникам, женщина, выполняющая пятилетку в рекордно короткие сроки. В другом - зритель видит, как живут ее маленький сын и муж в постоянном ожидании мамы. Они, не стесняясь камеры, собираются каждый по своим делам - в школу и на работу, делают уроки, ужинают, стирают, о чем-то спорят. День за днем оператор снимает их - грустных, растерянных, взваливших на себя все тяготы семейного быта и проблем.

В финале Валентина Голубева, наконец, появляется дома и обессиленная садится в прихожей и плачет... В этом фильме тесно переплетается личное и общественное и показана, по сути, трагедия семьи, которая не может быть только винтиком в государственной машине. Понятно, что из-за этого плана Ивановский обком партии категорически запретил картину: знаменитая ударница не должна показывать слезы, оттого, что она устала или у нее фактически брошена семья из-за работы.

Еще один фильм, успех которого во многом был обеспечен «привычной камерой», – «Счастье» (1995 г.) Сергея Дворцевого. Эта картина о близости природы и человека, что и является для степных народов настоящим счастьем.

В одном из интервью С. Дворцевой признался, что войти в чужую жизнь, с совершенно другим укладом оказалось совсем не просто. «Я приехал к чабанам и открыто, без утайки объяснил, что хочу снимать у них и о них. Я ведь далеко не сразу начал съемки. Жил с ними довольно долго. Работал, помогал по хозяйству. Не для того, чтобы "войти в доверие", – просто неудобно было жить рядом с этими людьми, ничего не делая»[[31]](#footnote-32).

Как рассказал сам С. Дворцевой, его представления об этом народе рассеялись, как только он погрузился с головой в исследуемую тему. «Изо дня в день чабаны делают примерно одно и то же, и ничего как будто не происходит. Но по мере того как я все больше и больше "влезал" в эту жизнь, я понимал, что однообразие только кажущееся... Прошло полтора месяца, прежде чем я понял, что буду снимать. То есть шел мысленный отбор. С другой стороны, я понимал, что после этого группа должна быть в постоянной готовности к съемке. Как только мы приехали уже с оператором, я попросил его постоянно иметь с собой камеру и как можно чаще включать ее без пленки, чтобы чабаны привыкли к ней, к ее звуку. Конечно, у оператора руки чесались – поскорее снимать. Но я не позволял. Жил в страшном напряжении, ожидая, когда появится то, что я уже отметил для себя: пока не увидел, например, как малыш сидит один в юрте, ест свою кашу, а сон подступает к нему, глазенки закрываются и он падает набок, скошенный сном…»[[32]](#footnote-33).

Таким образом, даже длительной киносъемке предшествовали недели или месяцы наблюдения без камеры, за время которого герои привыкали к автору и записывающей аппаратуре, а режиссер, в свою очередь, вникал в ситуацию, в суть проблемы, отбирал материал для будущих съемок.

**1.2.2. Съемка «скрытой» камерой**

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

Точно также обстоит дело с отражением естественного течения жизни. Ведь само присутствие кинокамеры уже меняет реальность. О том, как показать «жизнь врасплох», задумывался еще известный теоретик кино и реформатор Дзига Вертов. Он бесстрашно оказывался с камерой в самой гуще событий, в толпе людей и уличных потоках. Но также Вертов призывал к съемке со скрытого наблюдательного пункта, что позволило бы не вмешиваться в действительность, а только следить за ней. «Не съемка "врасплох" ради съемки "врасплох", а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата в момент *неигры*. Прочесть их, обнаженные "киноглазом", мысли. *Все* киносредства, *все* киновозможности, *все* киноизобретения, приемы, способы, чтобы сделать невидимое видимым, неясное – ясным, скрытое – явным, замаскированное – открытым... »[[33]](#footnote-34).

В этой связи нельзя не вспомнить профессионального искусствоведа и критика Владимира Саппака, который в книге «Телевидение и мы» рассматривал тему «человека, каков он есть». Сергей Муратов назвал его «последовательным выразителем вертовской эстетики», который считал, что «жизнь врасплох» может обрести на телевидении «истинный смысл». «Все-таки самое интересное на телеэкране – это живая, непотревоженная жизнь, жизнь, увиденная со стороны, – считал Саппак. – Я не знаю ничего более интересного, как если бы глазу телевизионных камер удалось подсмотреть за пенсионе­рами на бульваре, или за играющими детьми, или в течение получаса – допустим невозможное – за меняющимися пасса­жирами одного такси. Мы даже не представляем себе, какие свои тайны раскрыла бы нам жизнь, *застигнутая врасплох.* Застигнутая в этом своем “публичном одиночестве” (выраже­ние Станиславского)»[[34]](#footnote-35).

По мнению Саппака, острота нашего восприятия увеличивается, если жизнь окажется застигнутой в момент значительного события, внутренней кульминации. Исследователь считал, что высказывания Вертова применимы к теории и практике телеэкрана, а «киноглаз» можно заменить на «телеглаз».

«Киноочеркисты, которым необходимо не только наблюдать, но и снимать человека, стремятся если не быть незаметными, то хотя бы сделать по возможности незаметной свою камеру. Они снимают издали длиннофокусным объективом или двумя камерами, из которых одна отвлекает внимание, другая снимает, иногда съемки ведутся из укрытия»[[35]](#footnote-36).

Съемка «скрытой» камерой позволяет показать естественное поведение и реакцию человека, раскрыть его личность, а значит, и истинную сущность. Моменты, в которых проявляется характер человека, являются наиболее важными для зрителя, достоверными и ценными. «Внутренний мир приоткрывается для наблюдения в те минуты, когда человек углублен в себя, поглощен своими мыслями или работой. Существенным условием является сознание своей защищенности от стороннего наблюдения. Поэтому главная задача скрытой камеры – быть действительно скрытой, невидимой для героев»[[36]](#footnote-37).

Однако среди режиссеров неигрового кино и теоретиков не прекращаются споры об этичности использования такого метода съемки. Каждый автор сам определяет грань дозволенного, которую нельзя перейти. Что можно снимать и показывать широкой аудитории, а что является личной тайной человека и не подлежит разглашению? Не противоречит ли появление героя в кадре профессиональным стандартам, если мы имеем в виду людей, которые, например, стали жертвой насилия или неизлечимо больны? Как в таких случаях показать истории героев, ведь они затрагивают важные социальные проблемы, с которыми сталкивается общество и ищет пути решения. Какие возможные последствия съемки могут быть у героев? Это далеко не полный перечень всего комплекса вопросов, ответить на которые автор должен прежде, чем начать снимать спрятанной камерой.

Оператор В.Н. Головня в беседе со студентами говорил: «У нас за последнее время стало очень модным (я это слово употребляю сознательно, хотя отношусь к этому приему с уважением, его просто сделали модным) применять съемку скрытой камерой. Пользоваться скрытой камерой как одним из методов съемки нужно и следует, но у нас, к сожалению, часто считают панацеей от всех бед тот или иной метод съемки, а это - наивное утверждение, потому что у документалиста прежде всего - строгий отбор материала. Иногда съемка скрытой камерой мстит авторам, и из материала, каждый кадр которого интересен, нельзя выстроить эпизод или целую короткую ленту»[[37]](#footnote-38).

Съемка «скрытой» камерой не должна быть самоцелью. Прежде всего это метод, руководствуясь которым можно реализовать ту или иную идею. Выбор такого способа съемки неизбежно влечет ряд этических проблем, о которых мы говорили выше, и накладывает на автора определенные обязательства по отношению к герою и прежде всего здесь, на наш взгляд, будет принцип «не навреди». В одном из интервью режиссер Сергей Дворцевой признается: «Документальное кино вообще странный жанр. Во многом аморальный. Чем глубже ты входишь в чужую жизнь, чем сложнее фильм ты хочешь снять, тем в большее противоречие ты входишь с героем и с его реальностью. Таков закон: чем сложнее герою, тем лучше для тебя. Чем хуже для него, тем лучше для фильма. Это и есть главное противоречие документального кино. Ты должен ответить как можно раньше на вопрос: как далеко ты можешь зайти, сможешь ли ты потом совладать с собой, как дальше будешь жить, и как будут жить люди, которых ты собираешься снимать»[[38]](#footnote-39).

Сценарист и режиссер Майя Меркель в книге «Вечное движение» описывает случай из собственной практики, связанный со спрятанной камерой. На съемках фильма «Сегодня вечером премьера» (реж. М. Меркель, С. Аранович, 1965 г.) о постановке режиссером БДТ им. М. Горького Георгием Товстоноговым спектакля «Три сестры» предстояло снять сцену примерки костюмов. «Решили просверлить отверстие и спрятать камеру. Однако оно показалось пресловутой замочной скважиной, и оператор счел для себя невозможным воспользоваться ею. Не в том дело, что его смутил сам факт "подглядывания". Причиной отказа был характер места действия – гардеробная. В этом разночтении цели съемки и отражается суть спора о "можно" и "нельзя". Этому оператору это снимать нельзя. Эпизод снимать нужно. Отверстие в стене – еще один способ съемки. И только. К моральным категориям он никакого отношения не имеет. К ним, скорее, относятся те или иные мысли снимающих»[[39]](#footnote-40). По мнению Меркель, если эпизод, который планируется снимать «скрытой» камерой, имеет важное смысловое значение для всей композиции фильма – а в данном случае это именно так, ведь для актрисы процесс одевания сценического костюма – это часть вхождения в роль, перевоплощение - то снимать не только можно, но и нужно.

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

Режиссер Виктор Лисакович признавался, что ему как документалисту, было интересно наблюдать при записи спрятанной камерой, как ведут себя люди в определенной ситуации, которые не знают, что их снимают. Но, по его признанию, скрытая камера тогда только выведывала секреты. «Мне же хотелось чего-то большего. И в "Катюше" я применил этот метод принципиально по-иному: скрытая камера должна была "раскрепостить" человека. Поэтому я назвал ее "тактичной камерой"»[[40]](#footnote-41).

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

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

Вспоминая об этих съемках, сама Демина в интервью журналу «Советское кино» говорила так: «Писателю Сергею Сергеевичу Смирнову сообщили обо мне моряки из Севастополя. Нашел он меня, стал расспрашивать. Я как раз собиралась поехать по местам минувших боев, встретиться с боевыми товарищами. "Возьмите и нас с собой", – сказал С.С. Смирнов. "Нас" – это оператора А. Левитана и режиссера В. Лисаковича. Честно говоря, мне не совсем улыбалась роль "актрисы", но Лисакович заверил меня, что мешать мне не будет, а "просто" поедет вместе со мной. И действительно, ни разу за все время нашего пути я не почувствовала себя "в роли"... забыла о том, что меня снимают...»[[41]](#footnote-42).

Так, Екатерину Демину привели в смотровой зал, чтобы показать кинохронику на экране. Оператор фильма А. Левитан вспоминает: «Решено было... следить объективом неотступно за ее лицом, глазами, записать на пленку все, что она будет говорить. Но как это сделать? Построить специальную кабину, чтобы спрятать аппарат, замаскировать микрофон представлялось делом относительно несложным. Но как не обнаружить себя светом, как обойтись без прожекторов, пусть даже самых миниатюрных? Тогда попробовали применить приспособление, используемое для киносъемок в темноте рентгеновского кабинета, И оказалось, что это устройство давало поразительную возможность снимать без всякой дополнительной подсветки при отраженном свете экрана»[[42]](#footnote-43).

В тот момент, когда Катюша увидела на экране своих однополчан и даже себя, она словно пережила прошлое заново, что и обусловило подлинную реакцию женщины. Ее естественные эмоции, радость и слезы стали лучшим откровенным обращением и с создателями фильма, и с авторами. «Вспыхнул экран, и в ответ ему засветились глаза Катюши, наполняясь то человеческим теплом и участием, то болью и гневом, то сочувствием своим боевым друзьям. Она говорила и говорила, и я, не отрываясь от аппарата, снимал, стараясь ничего не упустить, досадуя даже на короткие задержки из-за перезарядки кассет. Наши надежды оправдывались – тщательная подготовка приносила плоды, и скрытая камера пожинала урожай»[[43]](#footnote-44).

Затем съемки происходят в местах боев и здесь уже камеру спрятать от Деминой не удается. Как оказалось, впечатления Катюши оказались намного сильнее боязни съемки. И в эпизоде у обелиска, и у колодца, откуда под надзором немцев она ходила за водой раненым, Демина забыла о существовании камеры, ведь нахлынувшие эмоции и слезы переполняли ее. В итоге замысел автора был осуществлен не только за счет метода скрытой камеры, но и верно найденного подхода к герою. «Маленькая по метражу и скромная по форме лента надолго определила содержание и стилистику документального киноискусства, зарядила его своей искренностью и человечностью, развернула и устремила глаза кинокамер к глубинам человеческих душ. О документальном кинематографе стали говорить как об искусстве *человековедения*»[[44]](#footnote-45).

Другой известный режиссер Павел Коган в небольшом фильме «Взгляните на лицо» (1966 г.) показывает, как посетители Эрмитажа воспринимают прекрасное творение кисти Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Скрытая камера рядом с картиной выделяет из толпы лица женщин, мужчин, детей. Одни лишь мельком бросают взгляд на полотно и устремляются дальше, другие рассматривают его задумчиво и долго. Эмоции большинства людей маловыразительны. Посетители музея воспринимают картину не как шедевр, в скорее как одно из произведений искусства, о котором нужно знать образованному человеку. И все это под малосодержательный комментарий экскурсоводов, произносящих хорошо заученный текст. Режиссер Мостовой «оказался тонким психологом, способным по чуть заметным движениям губ, бровей, выражению глаз, повороту головы улавливать малейшие оттенки настроения, угадывать черты характера»[[45]](#footnote-46).

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

Бесспорно, что снять этот фильм другим методом, например, «привычной» камерой или репортажной невозможно, потому что сам процесс знакомства с картиной глубоко личный, предполагающий сотворчество со стороны зрителя. Как справедливо писал теоретик А.Г. Никифоров, «съемка невидимым аппаратом может доставить очерку исключительный по жизненной правдивости материал, который трудно, а порой и просто невозможно снять как-либо иначе»[[46]](#footnote-47).

Дробашенко, говоря об этом фильме, высказал мнение, что «скрытая камера в руках документалиста оказалась еще и средством социологического исследования, отразившего процесс восприятия произведения искусства разными возрастными и социальными группами населения»[[47]](#footnote-48).

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

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

Вот что сказал сам Франк об этом фильме: «,,Старше на десять минут” мы снимали с Юрисом Подниексом скрытой камерой. По-иному это вообще нельзя было снять. Открытая камера просто уничтожила бы весь замысел. А замысел изначально был философским, вселенским. В фильме ,,Флэшбэк” я об этом говорю: мы снимали не театр, не сказку о добре и зле, мы погружались в тайны души человеческой»[[48]](#footnote-49).

Размышляя об использовании скрытой камеры, Франк заметил: «Главное в этическом кодексе документалиста: не использовать камеру во вред человеку, не оскорблять его достоинство. И еще нельзя подсматривать - надо смотреть. Смотреть и видеть! Глазами и сердцем»[[49]](#footnote-50).

Вот что писал о спрятанной камере исследователь А.Г. Никифоров: «Значение подобной съемки для документального кино просто колоссально. Ведь только невидимой камерой можно снять (вне события) действительно живого "документального" человека. Только так можно по-настоящему показать, как живет, работает, думает, волнуется, радуется или скорбит герой очерка. Как ни старается документалист снять человека "понатуральнее", как ни работает он с ним на съемке, как ни режиссирует, он снимает более или менее живого, но все же позирующего человека»[[50]](#footnote-51).

**1.2.3. Метод организованной (спровоцированной) ситуации**

Отправной точкой для режиссера документального кино часто становится увиденная в жизни реальная история или случай, что дает пищу для размышлений и подсказывает тему аудиовизуального произведения. Наблюдая за ситуацией, автор иногда приходит к выводу, что нет дальнейшего развития действия, а герой не может ни преодолеть конфликт, ни отказаться от борьбы с ним. При этом для режиссера всегда важно поддерживать линию драматургического нарастания, иначе зрителю, для которого и создается кино, будет просто не интересно его смотреть. Именно поэтому фильм невозможен без такого структурного элемента, как композиция. О чем бы ни был фильм, правила драматургии, напомним, неизменны:

* экспозиция (пролог) вводит зрителя в ситуацию, знакомит с героями, местом действия и временем. Главная цель экспозиции – привлечение и удержание внимания;
* завязка дает представление о теме и проблеме, выявляет исследуемый конфликт, который положен в основу экранного действия;
* развитие действия – более полно раскрывает конфликт и события, связанные с ним;
* кульминация – наивысшая точка действия и переломный момент в ходе повествования. На этом этапе происходит коренное изменение, которое существенным образом меняет ситуацию;
* развязка подразумевает решение проблемы, выход из сложившейся ситуации.

Если развитие одной из составляющих сценарного построения тормозит происходящее действие, то автор обращается к такому методу, как провокация или организованная ситуация. В чем его суть? Режиссер сознательно нарушает естественное течение жизни и пробует ускорить события, устроив ситуацию-«катализатор». Как правило, она становится переломным моментом в фильме и показывает скрытые свойства характера, провоцирует ответные действия со стороны героев, которые, в свою очередь, не догадываются о вмешательстве извне.

С. Дробашенко в книге «Феномен достоверности» сформулировал важный в этой связи вопрос: «Можно ли создать некую "стимулирующую атмосферу" возникновения эмоций, форсировать вероятность их возникновения, причем сложность здесь, очевидно, состоит в том, что сама природа документального фильма не допускает искусственных возбудителей, что весь этот процесс должен укладываться прежде всего в рамки естественного развития жизни». Таким образом, так же, как и в случае со съемкой спрятанной камерой, теоретики и практики неигрового кино не могут прийти к единому мнению о том, можно ли использовать метод «провокации», ведь речь идет о документальном фильме, а не художественном кино. Каждый режиссер решает для сам эту творческую дилемму и ограничивает себя в том, что допустимо организовать, а что нет.

Вот, например, одна из точек зрения на использование такого метода съемки. «Если вмешательство документалиста не приводит к искажению жизненного процесса, к неестественному, нелогичному для данной личности поступку, к подмене эмоций путем монтажа, то стимуляция подобного рода вполне приемлема для документального кино и, больше того, действительно составляет его новый этап. Если же наблюдается обратное, то какие бы результаты ни были достигнуты, они не могут считаться допустимыми в практике создания кинодокумента, поскольку так или иначе, скрытно или явно исказят жизненный процесс и тем самым лишат весь фильм его важнейшей основы – подлинности»[[51]](#footnote-52).

Обратим внимание, что С. Дробашенко считает неприемлемым подтасовку фактов посредством монтажа как средства организации экранного пространства. В практической деятельности встречаются примеры фильмов, в которых допускается такая подмена путем сочетания кадров, не имеющих друг к другу никакого отношения. При их склейке образуется нужный режиссеру смысл или образ. Так, Йорис Ивенс в фильме «Энергия и земля» (1940 г.) об электрификации американских фермерских хозяйств, снятом с помощью метода организованной ситуации, хотел показать реакцию человека на появление электрического света. Однако герой чувствовал себя достаточно скованно перед камерой, поэтому Ивенс принялся искать выход из сложившейся ситуации.

Пока герой отсутствовал, режиссер переставил мебель, а затем снял удивленную реакцию человека, который вернулся в свой дом и не узнал его. На монтаже этот кадр был соединен с планом загоревшейся электрической лампой и в сознании ничего неподозревающего зрителя они оказались неразрывно связаны. На наш взгляд, такой обман для документального кино абсолютно не допустим, потому что произошла намеренная фальсификация действительности.

Между тем, наш современник, режиссер С. Дворцевой придерживается другого принципа в вопросе о провокации героев. «Я никогда не придумываю того, чего не бывает в жизни моих героев. Для меня недопустимо подойти и сказать: "Идите сюда, мойте голову айраном, мне важно показать, что в Казахстане нет шампуня". Но есть моменты, когда я говорю: "Я хотел бы это снять"... Мы готовимся к съемке, а потом говорим; все, мы готовы, можете мыть. То есть отчасти это делалось, конечно, по нашей просьбе. Или, например, эпизод, когда мальчик засыпает за едой. Я два раза наблюдал этот процесс без камеры, после чего попросил его маму, когда она почувствует, что он уже вялый, дать ему сметаны. Таким образом, какие-то события мы аккуратно подталкиваем. Но есть граница, которую я никогда не перейду... Многие режиссеры ищут в жизни иллюстрации для своих идей. Для этого им часто приходится трансформировать реальность. Они идут от метафоры к человеку. А для меня, наоборот, важно, чтобы из того, что я увидел, вырос какой-то образ»[[52]](#footnote-53).

В 1930-м году режиссер Илья Копалин, выросший в крестьянской семье, берется за хорошо знакомую ему деревенскую тему. В его родном селе был организован колхоз «Обновленный труд», который и стал главным героем фильма, получившим одноименное название. Если в предыдущем фильме «За урожай» (1929 г.) Копалин показывает бесперспективность единоличного хозяйства, где образ нуждающегося крестьянина создавался с помощью организованных съемок, то теперь режиссер рассказывает о достижениях колхозников. Для этого фильма характерны самоинсценировки, что встречается достаточно редко в документальном кино. Крестьяне, хорошо знавшие Копалина, охотно помогали ему в съемках. Таким образом, герои сами моделировали условия, в которых могли проявить себя.

Придать драматизм и динамику естественному поведению людей в кадре стремились и режиссеры И. Герштейн и Б. Галантер в фильме «Там, за горами, горизонт» (1966 г.). Авторы провоцируют между учеными- зимовщиками дискуссию, в ходе которой хочет изучить характер конкретного человека и его мировоззрение в конфликтной ситуации. Один из участников этого спора, Володя Пересыпкин, недоволен организацией экспедиции, бытовыми условиями и намеревается уехать, а это значит, что коллектив распадается. Героя обвиняют в том, что он не пытается преодолеть трудности, а бежит от них. А те жертвы, на которые приходится пойти, это, по мнению его коллег, условия профессии гляциологов. Пересыпкин, в свою очередь, пробует объяснить мотивы своего поведения. Этот диспут, выраженный автором в драматическом ключе, вынесен на суд зрителей, которым предлагается самим сделать выводы, высказать симпатии и антипатии героям.

Однако руководство студии фильм не одобрило, засомневавшись в том, не говорит ли отсутствие вывода о том, кто же все-таки прав об отсутствие позиции самих авторов ленты. Так картина оказалась на полке. Только через год, когда возникла угроза срыва плана, о ней вспомнили. За это время создатели фильма вновь вернулись к героям и спросили их о том, что они думают о произошедшем конфликте.

Неоднократно метод провокации и даже свои актерские способности использовала Майя Меркель в фильме «Вечное движение» (1967 г.). На протяжении всей ленты она проводит сюжетные линии главных героинь. Одна связана с вхождением в состав ансамбля народного танца молодой танцовщицы Гюзель Апанаевой, которое совпало с началом съемок. А вторая история Нелли Самсоновой, которая уже 20 лет в труппе. Меркель нужно было снять эпизод-связку, в котором бы обе появились в кадре. Подворачивается подходящий случай: ансамбль уезжает на гастроли в Испанию и Францию. Режиссер словно невзначай советует младшим участницам коллектива проводить старших. «Удалось, решили ехать, и Гюзель тоже. Теперь как пойдет. Положимся на судьбу. Дальше нажимать опасно. И так чуть-чуть "пережали", предложив подвезти их в нашем автобусе. К счастью, девочки совсем еще неискушенные, подвохов не ждут...»[[53]](#footnote-54).

В другой раз Майя Меркель решает записать интервью с Гюзель Апанаевой. Чтобы девушка ничего не заподозрила и была более раскованной, режиссер приглашает еще нескольких участниц ансамбля. Микрофон был спрятан в торшере, и звук с незначительным браком, все же записать удалось.

Для разговора со второй героиней – Нелли Самсоновой Меркель ищет новый прием – она отправляется к ней в гости. «Повод? Очень логичный – съемка, фильм. Почему с магнитофоном?.. Мол, не журналистка, записывать за рассказчиком не успеваю, а для дикторского текста хотелось бы ничего не упустить... Все инструкции Лили (Винокур, звукооператор фильма. – А.К.) помню: прежде чем начать запись, "обеззвучить" квартиру, закрыть окна, микрофон держать поближе к Нелли. Трудно соединить эти конспиративные действия с моей простенькой версией... Начало обещающее - мое объяснение принято... Только что с трудом справилась с форточкой – исходила чахоточным кашлем, пока ее не закрыли. А теперь где-то музицируют. Играют, как выясняется, за стенкой... Диво - рояль смолк! Вероятно, пианиста отвлек телевизор. Как ни говорите, бог есть, и он – любитель кино».[[54]](#footnote-55)

В третий раз М. Меркель приходится проявлять чудеса изобретательности при записи интервью с другими участницами ансамбля, расспрашивая их о руководителе и наставнике Игоре Моисееве. Радиомикрофон, упакованный в нейлон, который при малейшем движении записывал на пленку звук с браком, был спрятан у самой Меркель. Она инициировала травму ноги, поэтому сидела неподвижно, лишь осторожно поворачиваясь в сторону говорящего, чем не вызвала никаких подозрений.

На наш взгляд, все три указанные «спровоцированные ситуации» ни в коей мере не нарушили документальной основы фильма. Действия режиссера были обоснованы, в первую очередь, решением творческих задач, главная из которых – не смутить героев открытым микрофоном и повышенным интересом, что могло бы повлиять на интервью, вызвать отторжение со стороны танцовщиц или, наоборот, пафосную игру на публику. В итоге из фрагментов звукозаписи были смонтированы монологи, представленные за кадром. Это позволило избежать и дикторского текста, не способный заменить живую, спонтанную, индивидуальную речь героев, и, так называемых, «говорящих голов» в кадре, которые не «работали» бы на идею режиссера о танце как вечном движении человека.

Другой режиссер Игорь Беляев применил метод организованной ситуации в фильме «Ярмарка» (1968 г.), тем самым спровоцировав у героев неожиданную для него самого реакцию. В книге «Спектакль документов: Откровения телевидения» он вспоминает, как возник замысел о съемке юбилея волжского города Камышин. В прошлом он славился как арбузная столица после посещения Петра I, отведавшего «зело отменный плод». Позднее в городе построили хлопчатобумажный комбинат, работать на котором и приехала молодежь. Прогуливаясь по городу и знакомясь с ним, Беляев заметил, что Камышин словно разделен речкой на два совершенно разных города: один – с деревенскими избами и старым укладом жизни, где жили коренные жители, другой – современный, с каменными домами и фонтанами на улицах, населенный приезжими молодыми людьми.

«Я стал думать о том, как привлечь постановочные средства в документальное кино. Привлечь, не изменяя уже обретенной эстетике репортажа, то есть неподдельной, чистой документальности»[[55]](#footnote-56). И ему пришла идея из обычного юбилея организовать праздник по старинным обычаям, со скоморохами, базаром и плясками, чтобы объединить коренных и приезжих жителей и посмотреть на их реакцию.

«И вот тут-то ,,врывается” на базарную площадь нежданно-негаданно ватага скоморохов... Пляшут, паясничают, дуют в свои дудки, прибаутки играют.

В первую минуту базар оторопел.

Мы опустили свои камеры, слабо представляя себе, что дальше будет...

И вдруг! Базар как бы очнулся, вздохнул разом и рассмеялся.

Через несколько минут площадь уже не глазела на скоморохов, а сама ударилась в пляс. И надо было видеть, как заголосила и пошла в круг какая-то бабуся, размахивая безменом. Или тетка с валенками в авоське закружилась, зачастила частушками. Мужик тот, с саратовской гармоникой, ничуть не готовленный нами, вдруг заиграл, да так весело!..

Надо сказать, что мы не были готовы снять такой выброс радости. Не хватало камер, не было пленки. И все-таки даже то, что мы успели сделать в первое мгновение истинно народного гулянья, стало самым дорогим эпизодом фильма»[[56]](#footnote-57).

Здесь автор вмешался в ход событий, но эта попытка устроить по-настоящему народный праздник и посмотреть на реакцию людей допустима, потому что автор не подменяет действительность, а лишь предлагает героям новые условия, в которых они могут проявить свой характер.

Беляев точно отметил, что «"кинопровокация" легко удается тогда, когда она созвучна естественному течению жизни, когда она не чужеродна для выбранного места действия и легко вписывается в психологическую атмосферу реального события»[[57]](#footnote-58).

Одной из разновидностью спровоцированных ситуаций можно назвать социальный эксперимент, который сегодня набирает популярность среди журналистов и режиссеров документального кино. Такой метод познания реальности всегда интересен своими результатами, которые подчас бывают неожиданными, и естественным поведением людей, которые не знают о том, что их снимают. Подобные эксперименты могут быть выполнены в шутливом, игровом ключе, если тема сюжета это позволяет. Или, наоборот, затрагивать какой-то проблемный или философский вопрос.

Так, в одном из выпусков известного всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль» (вышел на экраны 4 июня 1962 года) авторы провели такой эксперимент: выпускали на дорогу черную кошку и смотрели на реакцию людей. Если бы они спросили у пешеходов, попавших в поле зрения камеры, верят ли они в приметы, те вряд ли бы ответили утвердительно, но съемки говорят сами за себя.

В 60-е-70-е годы прошлого века социальные эксперименты были распространены в СССР и на Западе. Как поведут себя люди, увидевшие якобы раненого человека на дороге: остановятся или проедут мимо выясняли голландские кинематографисты. Современный проект Rakamakafo ищет ответы на вопросы о том, как отреагируют люди, увидев в холодную погоду на улице ребенка без верхней одежды; помогут ли горожане человеку, который заявляет, что у него украли деньги и документы. В результате одного из экспериментов авторы выяснили, что среди американцев больше отзывчивых людей, готовых помочь незнакомому человеку, которому на улице стало плохо. За все время съемок один актер, который находился в Майами, не больше минуты инсценировал плохое самочувствие. Второму участнику в Петербурге повезло меньше. По словам авторов, только через полтора часа одна девушка подошла к нему, чтобы помочь.

Сюжеты на эти темы, конечно, важны, потому что показывают степень доверия, сочувствия, неравнодушия незнакомых людей. Тем временем некоторые выпуски этого проекта, что называется, на грани фола, когда, например, случайный человек становится свидетелем якобы преступления. Во-первых, это может напугать даже человека с крепкой нервной системой, не говоря о детях и пенсионерах. Во-вторых, так как люди не знают, что это всего лишь съемка, а не реальная ситуация, могут обратиться в полицию, что вызовет за собой ряд вытекающих последствий. Поэтому в таких социальных экспериментах нужно придерживаться принципов этики и корректности. Более того, результаты небольшого исследования, где участвовала малая группа людей, не стоит экстраполировать на всю нацию, утверждая что-либо. Многое зависит и от таланта актеров, участвующих в съемке, и от временных, ситуационных обстоятельств. Огромное значение в руках авторов имеет выборка, которую они делают, поэтому при проведении таких съемок нужна честность, непредвзятость, правдивое отражение действительности. Особую важность приобретает и монтаж планов, который является мощным средством выразительности, и музыкальное сопровождение, оказывающее эмоциональное давление на аудиторию.

На Пятом канале в утренней программе «Утро на 5» по будням показывают различные социальные эксперименты, которые затрагивают отношения между супругами, вождение автомобиля, музыкальные способности горожан и многое другое. Эти сюжеты познавательны, юмористичны и увлекательны одновременно за счет нестандартных ситуаций, в которые авторы увлекают обычных людей.

Сегодня социальный эксперимент зачастую сочетают с социальной рекламой. Так, в одном из интернет-роликов показано, что в супермаркете специально брошена на пол пустая пластиковая бутылка. Большинство покупателей спокойно проходили мимо, и только одна девушка подняла ее и опустила в урну. На втором этаже специально подготовленная массовка зааплодировала ей.

**Глава II. МЕТОДЫ ИМИТАЦИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ СЪЕМКИ**

**2.1. Способы и приемы воссоздания реальности в докудраме**

*Докудрама* – это художественно-документальный жанр, в основу которого положены подлинные факты, лица, явления, а методом отражения реальности являются игровые способы реконструкции событий. В театроведении докудрама рассматривается как совокупность поэтического рода (драмы) и особого метода построения текста из документов.

В документальной драме, с одной стороны, велика доля условности, большое внимание уделено созданию образа на экране. С другой стороны, она опирается на документальную составляющую. В итоге докудрама является пограничным жанром, в котором нет четкого разделения между игровым и неигровым.

Экранные документы (фотографии, хроника), которые служат доказательной базой действительно происходивших явлений, одновременно подтверждают и вымысел автора, тесно переплетенный с правдой. Поэтому авторы, не намереваясь, могут ввести в заблуждение зрителя, предложив поверить в созданную картину экранной реальности. В этом и заключается основная проблема имитации документальной съемки: аудитория не знает какой текстовой и аудиовизуальной информации можно доверять, поэтому может принять правду за домысел и наоборот. Вследствие этого процесса жанр докудрамы способствует включению мифов в контекст документального кино. Оперируя фактами и собственными гипотезами, авторы документальных драм организуют их в *единое* произведение, которое для недостаточно осведомленного зрителя может показаться абсолютно достоверным.

Одним из основоположников докудрамы считается режиссер документального отдела на телеканале BBC Питер Уоткинс, который в 60-е годы прошлого века занимался созданием исторических или футурологических фильмов. Эти ленты можно считать одновременно документальными и художественными. Уоткинс представлял на суд зрителей прошедшие или якобы грядущие события посредством интервью с их участниками. Главная цель, которую преследовал режиссер, – привлечение дополнительной аудитории к просмотру телеканала.

Первым его полнометражным фильмом, имитировавшим репортажи о военных действиях во Вьетнаме, стал «Culloden» («Куллоден»), повествующий о сражении 1746 года между шотландским ополчением под предводительством претендента на престол Британии Чарльза Эдварда Стюарта и английскими войсками, которыми командовал герцог Камберленд. В результате битвы горцы были разбиты. В этом фильме Уоткинс, выступивший в качестве режиссера, продюсера и сценариста, реконструировал исторические события сражения и привлек большое количество массовки из числа непрофессиональных актеров. По его словам, некоторые из участников фильма были родственниками тех, кто действительно тогда воевал. Таким образом, основание на реальных событиях и привлечение людей, которые косвенно связаны с ними, позволяет отнести эту ленту к документальной драме.

Одним из тех, кто продолжил идеи Уоткинса, стал британский режиссер Кен Лоуч. Однако он занялся докудрамой совсем по другим причинам: из-за отсутствия подлинных документальных материалов или невозможности их запечатлеть. Вместе со сценаристом Джереми Санфордом они сняли фильм «Cathy Come Home» («Кэти, вернись домой»). За основу взята реальная история о том, как молодая пара оказывается в ночлежке, потеряв работу и жилье, а их дети – в приюте. Роли супругов сыграли сценарист и его жена, большинство лирических эпизодов - выдуманы, однако происшествия из жизни Кэти – пожар в трейлере, лишение родительских прав - воспроизведены достоверно и действительно имели место в ее жизни.

Лоуч обосновал выбор докудрамы тем, что людям, попавшим в беду, не до интервью на камеру и съемок, они не способны доходчиво и полно рассказать о случившемся и чаще всего замыкаются в себе. Кроме того, ему пришлось преодолеть и другое препятствие – запрет на съемки в ночлежках. «... Фильм, который я сделал.., – был сплавом документального жанра, социального исследования и драмы. Фильм был о женщине, которая шаг за шагом опускается на самое дно жизни... И я обнаружил, что такой подход очень сильно воздействует на публику. Это уже не драма в классическом, традиционном и привычном понимании. Мы столкнулись с невероятно враждебной реакцией прессы, которая восприняла картину как документальную»[[58]](#footnote-59). Резонанс, который вызвал этот фильм, был настолько велик, что после бурной дискуссии в Англии появилась благотворительная организация помощи бездомным.

Таким образом, в 60-е годы обращение к документальной драме было связано с отсутствием хроникального материала или невозможностью съемки по тем или иным причинам. В следующих десятилетиях докудрама показывает уже обобщенные, «типичные случаи», а в середине 80-х этот жанр все реже стал появляться в эфире западных телеканалов. Сегодня он представляет собой сочетание подходов Уоткинса и Лоуча, в котором актеры играют по сценарию, основанному на исторических событиях, а вымысел допускается, если не нарушает историческую основу.

Опыт взаимодействия игрового и документального в форме докудрамы, по мнению исследователя Анны Новиковой, имел место, однако развитие жанра в этот период осложнялось тем, что на него была возложена миссия фальсификации событий, которые в своей исторической сути не устраивали власть. Между тем, фильмы Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925 г.), «Октябрь» (1927 г.) некоторые теоретики, например, Г.С. Прожико, склонны относить к жанру докудрамы. Во-первых, в этих фильмах исторические события воспроизведены в стилистике документального фильма, во-вторых, актеры имели большое внешнее сходство с реальными прототипами. И не случайно, что кадры из этих картин включаются в другие документальные фильмы и воспринимаются сегодня как хроникальные, хотя на самом деле таковыми не являются.

Один из примеров настоящей докудрамы, созданной в советский период, – фильм Ф. Эрмлера «Перед судом истории» (1965 г.) о жизни монархиста В. Шульгина, который в фильме «играет» сам себя. В картине, например, реконструирован железнодорожный вагон, в котором В. Шульгин беседовал с Николаем II. Кроме того, драматургия фильма построена на основе противопоставления Шульгина и его оппонента-историка, роль которого исполнял актер.

К жанру докудрамы в известной мере можно отнести и киноэпопею «Освобождение» (реж. Ю. Озеров, 1968-1972 гг.), состоящую из пяти фильмов. В этой картине задействовано более 50 реальных исторических персонажей, причем на момент съемки большинство из них занимали высокие посты и были крайне заинтересованы в том, кто представит их на экране. Многосерийный фильм открывает Курская битва 1943 года, первые два года войны не вошли в замысел ленты. Докудрама «Освобождение» основана на реальных событиях, герои внешне похожи на действительных прототипов. Вместе с тем, очевидна художественная составляющая – масштабные реконструкции сражений, воссоздание переговоров советских и немецких военачальников в штабах и на совещаниях у главнокомандующих.

Если эпопея «Освобождения» все-таки тяготеет к игровому фильму, созданному по законам художественной драматургии, то в «Стратегии Победы», снятой в 1985 году документалистами В. Рабиновичем, С. Беляниновым, В. Крюковым И. Беляевым и С. Зеликиным, авторы верны историческим фактам. В этот многосерийный фильм включены мемуары военачальников, дневники, стенограммы совещаний, письма, протоколы, распоряжениям и т.п. Актеры, которые читали советские, немецкие, английские и другие документы, не пытались проявить все свои артистические способности и играть в полную силу, а лишь пропустили эти военные события через себя, выразив свое к ним отношение, потому что фильм по большей части документальный, а не художетвенный.

Начиная с 2000-х годов, жанр докудрамы начинает осваиваться российскими режиссерами. Одна из крупных современных документальных драм - сериал «Битва за космос» (реж. Марк Эверест, Кристофер Спенсер, 2005 г.), созданный при участии Первого канала (Россия), BBC (Британия), National Geographic (США) и NDR (Германия). В самом начале сериала заявлено, что «фильм основан на реальных событиях, подтвержденных архивными документами». Но уже с первых минут его стилистика отнюдь не напоминает документальный фильм, а скорее современный голливудский блокбастер: компьютерная графика, быстрая смена планов, громкая музыка, откровенно постановочные сцены.

Противопоставление двух героев – бывшего заключенного ГУЛАГа Сергея Королева и экс-офицера СС Вернера фон Брауна - из которых только один станет победителем в гонке двух держав за освоение космоса, сразу заявлено как конфликт, а главная интрига в том, кто же из них все-таки будет первым. Видеоряд «под хронику», например, о детстве Брауна, дан авторами в ином цветовом решении (сепия), нежели остальные кинокадры. Постановочные эпизоды решены за счет привлечения актеров и реквизита, а также специально оборудованных мест съемки. По словам российских продюсеров, каждый лист британского сценария требовал десятка листов замечаний. Это объяснялось тем, что «многое из того, о чем решили снимать, до сих пор не предавали гласности»[[59]](#footnote-60), в том числе и то, Нобелевский комитет дважды пытался вручить главному конструктору премию за выдающиеся заслуги перед человечеством.

В 2008 году в программе «Закрытый показ» был продемонстрирован фильм «Мой муж -– гений» (реж. Т. Архипцова) об академике Льве Ландау. Эта докудрама вызвала бурную дискуссию, негодование со стороны зрителей, причем даже Общественная палата высказалась против ленты. Но главное, что сын известного физика, Игорь Ландау, сказал: «Этот фильм не о моем отце. Главный герой не имеет даже отдаленного сходства с Ландау. Этот персонаж откровенно жалок. Такого человека не могли любить женщины. Таким человеком не могли восхищаться ученики. Такой человек ничего не достиг бы в науке. Таким человеком не мог бы гордиться сын»[[60]](#footnote-61).

Академик Виталий Гинзбург, который лично знал Ландау, назвал этот фильм отвратительным и лживым и призвал не показывать его на экранах, потому что «он основан на книге вдовы Ландау Коры (Конкордии Терентьевны Дробанцевой), книге скандальной и насквозь лживой»[[61]](#footnote-62). По словам Гинзбурга, после автокатастрофы, в которую попал Ландау, его жена, в отличии от по очереди дежуривших физиков в больнице, появилась только спустя полтора месяца, более того рассорила своего мужа с ближайшим другом и учеником Е. Лифшицом. Таким образом, заключает Гинзбург, фильм, основанный на мемуарах Коры, порочит имя ученого, показывает нелицеприятные факты из его личной жизни.

В этом фильме использованы хроникальная запись с Ландау, заявленная в начале, небольшой фрагмент интервью с сыном академика. Большинство же съемок носит постановочный характер с привлечением профессиональных артистов. Сюжетные перипетии мы видим с точки зрения жены физика, которая вспоминает их семейную жизнь, поэтому киноповествование прерывается кадрами уже немолодой Коры (ее роль исполняет актриса), которая записывает свою речь на магнитофонную пленку.

Как справедливо заметила одна из участников обсуждения в программе «Закрытый показ», профессор РГГУ Наталия Басовская, биографический фильм должен основываться на нескольких источниках. Только когда представлен спектр суждений о человеке, называемый групповым повествованием, тогда перед зрителем появляется наиболее полное представление о характере, личности героя. Тем более что разные точки зрения об одном человеке могут дополнить его характеристику. В данном случае, вероятно, не ставилась задача создать коллективный, многогранный образ. Однако сосредоточение только на одном мнении, которое не может дать объективную оценку, привело к односторонней демонстрации фигуры ученого на основе воспоминаний его, как ясно из фильма, обиженной супруги.

Обвинения в свой адрес продюсер и режиссер фильма, участвовавшие в телевизионной дискуссии, отвергли, уверяя, что с уважением относятся как к самому ученому, так и к его жене. По словам режиссера, это фильм не о Ландау, а о его жене и о любви. «Тогда для чего необходимо имя реального академика в игровой картине? Да потому, - отбивалась режиссер, - что все бы поняли, что "у нас не хватило смелости все назвать своими именами". То есть авторам было стыдно не называть подлинного имени персонажа и совершенно не стыдно приписывать реальному прототипу черты, унижающие его личность», - справедливо заметил телевизионный критик Сергей Муратов[[62]](#footnote-63). Кроме того, режиссер картины об академике Татьяна Архипцова признает, что в фильме намеренно искажены фамилии некоторых людей, имевших реальных прототипов, и есть выдуманные эпизоды, которые могли бы, при указании действительной фамилии, скомпрометировать личность человека (например, Лифшиц в картине назван Липкиным).

Интересна с точки зрения композиционного решения документальная драма «Я – Вольф Мессинг» режиссера Николая Викторова (2009 г.). В нем синхроны с ныне живущими людьми, которые знали Мессинга, переплетаются с постановочными эпизодами, где несколько актеров представляют этих же людей только в молодости. Этот прием, во-первых, представляется оригинальным, во-вторых, подчеркивает связь, а не разделение между неигровым и художественным. Для полноты исторического контекста привлечены кадры хроники, показывающие атмосферу времени, в котором жил Мессинг, фотографии, а также записи с известными людьми, например, с Л.И. Брежневым.

Современные теоретики предлагают разные типологии докудрам. В частности, английский режиссер Алан Розенталь разделяет их на две группы, в первую относит биографические и развлекательные фильмы, которые характеризуются высокими рейтингами и отстранением от истории («Sergean York» («Сержант Йорк»); «The Babe» («Малыш»); «Мае West» («Мей Вест»).

Другая группа, по мнению Розенталя, расследования (реконструкции), которые представляют собой захватывающее драматическое произведение, приближенное к исторической правде. Именно такие фильмы, считает Розенталь, и выполняют социальную функцию документальной драмы: «Death of a Princess» («Смерть принцессы»), «Dead Ahead: The Exxon Valdez Disaster» («Смерть впереди: катастрофа Экксон Валдес»), «Who Bombed Birmingham» («Кто бомбил Бирмингем»), «And the Band Played On» («И оркестр играл»), «Citizen Cohn» («Гражданин Кон»).

Отечественные теоретики, в частности, Е. Манскова, предлагает иную типологию докудрам:

* реконструкции, с помощью которых показаны и биографии известных людей, и исторические сражения («Я - Вольф Мессинг» (реж. Н. Викторов, 2009 г.), «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (реж. С. Нурмамед, 2009 г.), «Великий самозванец. Граф Вронский» (реж. А. Смирнов, 2009 г.), «Светлана» (реж. И. Гедрович, 2008 г.)). Зачастую это многосерийные проекты;
* криминальные истории («Лихие 90-е» (реж. А. Новиков, 2007 г.), «Следствие вели... с Леонидом Каневским» (реж. Д. Докучаев, А. Ярославцев, Б. Федоров, 2006 - по наст. вр.));
* научно-просветительские с долей развлекательности («Плесень» (реж. Д. Васильев, 2008 г.), «Тайны воды» (реж. А. Попова, 2006 г.)).

Между тем, сопродюсер докудрам на «Первом канале», а ныне замминистра связи и массовых коммуникаций Алексей Волин считает, что жанр докудрамы и авторские реконструкции исторических событий сейчас интересны и пользуются популярностью, потому что все возможные кадры, которые были сняты в период от 1920-х до 1960-х годов, уже были показаны. «Сегодняшние "новинки" – это лишь известный видеоряд, снабженный другим монтажом и дикторским текстом. Более того, практика показывает, что чем больше вы привлекаете к участию в вашем проекте историков и профессионалов, тем более запутанной становится картина для зрителя. Потому что нет двух историков, которые бы одинаково трактовали одно и то же событие, равно как и нет двух очевидцев, которые про то, что наблюдали, сказали бы одну и ту же вещь»[[63]](#footnote-64).

Заместитель гендиректора по общественно-политическому вещанию «Первого канала» Олег Вольнов вообще предлагает отказаться от термина «докудрама», обозначая такие аудиовизуальные произведения «большими проектами» (сам О. Вольнов является сценаристом подобных фильмов: «Тухачевский: Заговор маршала» (реж. И. Ветров, А. Имакин, 2010 г.); «И примкнувший к ним Шепилов» (реж. А. Гирба, И. Ветров, 2011 г.). На наш взгляд, сознательный уход от определения жанра говорит о некомпетентности самого автора понять, в каком направлении он работает и какой результат в конечном итоге должен получиться. Во-вторых, это и обман зрителя, который не понимает, что же подразумевается под формулировкой «большой проект»: игровой, художественный или документально-художественный фильм и можно ли ему доверять. В-третьих, высказывание О. Вольнова дает свободу современным исследователям в плане трактовки жанра.

Тем не менее, развитие докудрамы продолжается до сих пор, о чем свидетельствуют не только кинофильмы, но и театральные работы. В конце ХХ – начале XXI века появилось новое направление документальной драмы, обозначенное как «верб*а*тим», что в переводе с английского verbatim означает "дословно". Суть его в том, что драматург записывает интервью с одним или несколькими представителями социальной группы, затем монтирует его, иногда добавляя фрагменты из других бесед таким образом, чтобы возник текст-монолог с собственным сюжетным построением, конфликтом и внутренней драматургией.

Отрицательной характеристикой большинства отечественных докудрам можно назвать сюжет, направленный на провокацию, вызов, дискуссию. К сожалению, во многих фильмах, затрагивающих историческую тему, несмотря на присутствие консультантов, авторы не уделяют должного внимания подлинности документов. Так, в «Битве за космос» Президиум ЦК называют Политбюро ЦК КПСС, хотя действие относится к 1961 году. Кроме того, была обнаружена неточность в биографии конструктора Сергея Королева. Согласно закадровому тексту фильма, Королев провел в заключении шесть лет, прежде чем его привлекли к работе в конструкторском бюро по инициативе инженера Валентина Глушко. Однако Сергей Королев попал в одно из таких бюро в 40-м году, то есть спустя два года после того, как был осужден. Эти фактические ошибки свидетельствуют о том, что под формулировкой «основан на реальных событиях и фактах», скрывается стремление завоевать интерес зрителя любой ценой, усилить естественную драматургию искусственными средствами, основываясь на непроверенных фактах или истолкованных в нужном ключе. Такие картины, заявленные как документальные драмы, подрывают веру зрителя, который в конечном итоге оказывается обманутым, считая правдой все, что показано на экране, а домыслом лишь способ визуализации, например, компьютерные технологии и спецэффекты. На практике оказывается, что документальная часть таких картин содержит несколько действительных фактов, все остальное - творчество сценариста и режиссерское воплощение идеи. Именно поэтому мы согласны с точкой зрения Розенталя, который указывает на важность информирования зрителя о том, что он смотрит: документальную съемку, абсолютный вымысел или с опорой на действительность, инсценировку. Кроме того, лучше в начале фильма заявить о том, какие действующие лица настоящие, а какие – выдуманные.

**2.2. Приемы создания иллюзии документальности в мокьюментари или псевдодокументальном фильме**

*Мокьментари или псевдодокументальный фильм* (от англ. mock – «насмехаться», «подделывать», «имитировать» и documentary – «документальный») – это жанр кино и телевидения, в котором вымышленный предмет отражения показан как реальный. Для мокьюментари характерны имитация действительности и фальсификация, позволяющие выдать подделку за подлинный документ.

Термин возник в США в середине 80-х годов, когда оказалось, что вымышленные сюжеты способны реализоваться после выхода кино на экран. Это произошло с фильмом Роба Райнера «Это Spinal Tap» (1984 г.), в котором, по замыслу, режиссер по имени Марти, роль которого сыграл сам Райнер, сопровождает британскую группу «Spinal Tap» в гастрольном туре по Америке. Якобы пик ее музыкальной славы уже прошел, но коллектив все еще существует. В картине показаны записи с концертов, интервью за кулисами. После выхода ленты «у придуманного для фильма ансамбля (замечательного нелепыми пафосными аранжировками и совершенно чудовищными текстами) началась взаправдашняя карьера - с альбомами и концертами»[[64]](#footnote-65). Благодаря этому фильму жанр обрел имя, которое существует в обиходе кинематографистов до сих пор.

Но еще до возникновения определения начало псевдодокументальности положила радиопостановка «Война миров» (1938 г.), созданная режиссером Орсоном Уэллсом. Накануне Хэллоуина после объявления в эфире о начале инсценировки позвучал прогноз погоды, затем начался концерт, который прерывали сообщения о вспышке на Марсе, о метеорите, упавшем на Землю, о пришельцах и мобилизации армии, затем прозвучал звук взрыва. Слушатели приняли информацию о вторжении марсиан за чистую монету, одни напрочь забыли, что это спектакль, другие не знали об этом, так как включили радио позже. В итоге началась массовая паника, люди стали искать помощи и убежища. Только на утро выяснились все обстоятельства произошедшего.

«Появление «мокьюментари», полностью или частично вымышленного продукта, подделывающегося под документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие «документ» стало бесконечно размытым. Оказалось, что "документальность" - всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции»[[65]](#footnote-66).

Идея имитации реальности берет истоки в литературе. Среди известных мистификаций можно назвать сборник пьес «Театр Клары Газуль» Проспера Мериме и «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» Александра Сергеевича Пушкина, а также выдуманного Алексеем Толстым и братьями Жемчужниковыми Козьму Пруткова. Однако с появлением кинематографа и телевидения мистификации в сопровождении аудиовизуального контекста могли охватить еще б*о*льшую часть аудитории, вызывая нужный эффект.

Уже упомянутый нами режиссер Питер Уоткинс в 1965 году снял фильм в жанре мокьюментари «The War Game» («Военная игра») о якобы вторжении в середине 60-х годов китайцев во Вьетнам, ядерных взрывах в США, СССР и Англии. Диктор рассказывает о том, что произошло до и после этих событий, как строятся бомбоубежища, а тем временем образуется ядерный гриб, начинаются народные волнения, гибнут люди... Эта картина вызвала скандал, в итоге в эфире она так и не была показана. Зато прошел прокат ленты в кинотеатре, а Уоткинс получил *документального* «Оскара» за фильм, который и не был таковым.

Другая его лента - «Парк наказаний» (1971 г.) - также создана в жанре псевдодокументального кинофильма. В нем речь идет о 70-х годах, когда якобы из-за войны во Вьетнаме в американском обществе растет протест. Полицейские задерживают нескольких активистов, проводят самоорганизованное судебное заседание и ставят ультиматум: либо задержанные отправляются в тюрьму, либо в «парк наказаний» в пустынной местности, где нужно за определенное время добраться до места с установленным государственным флагом. Через некоторый срок вооруженные сотрудники полиции отправляются за ними в погоню и, таким образом, никто из активистов не проходит «парк». Основной метод съемки этого фильма - репортажная камера, создается ощущение, как будто все это происходит в нынешнее время и у нас на глазах. Иногда зритель видит события глазами оператора, который едет в автомобиле вместе с задержанными, бежит в месте с ними. В таких случаях дрожание камеры оправданно и не воспринимается как брак. Но когда такой же прием используется при съемке импровизированного трибунала в сочетании с постоянными наездами и отъездами трансфокатора, то это вызывает недоумение.

В 1983 году в жанре мокьюментери выходит фильм Вуди Аллена «Zelig» («Зелиг») о человеке, способном перевоплощаться в любые роли, менять внешний облик, манеру поведения. В начале фильма, после титра «создатели этого документального фильма выражают благодарность…», следуют синхроны с людьми, которым якобы довелось видеть Леонардо Зелига. Причем их эмоциональные высказывания заинтриговывают зрителя и подразумевают главный вопрос: кем же был на самом деле Зелиг, человек, который способен даже за считанные минуты превратиться из белого гангстера превратиться в темнокожего трубача.

Для создания полной иллюзии, что Леонардо - это настоящий человек, который жил в 20-е годы прошлого века, была использована хроника того времени, звукозаписи с якобы голосом героя, фотографии, при этом играющий роль Зелига Вуди Аллен был вмонтирован в эти кадры. За счет этого и возникает ощущение, что это действительно документальная запись. Добавим, что пленка была специально искусственно состарена, по признанию режиссера, ее чуть ли не топтали ногами, что, по задумке автора, должно подтверждать, что события сняты не сейчас, а более шестидесяти лет назад (фильм вышел в 1983 году). Постановочная часть этой картины - история взаимоотношений Леонардо Зелига и психиатра, которую играет Миа Фэрроу - также вряд ли бы вызвала сомнения в подлинности у неосведомленного зрителя. Таким образом, для того, чтобы выдумка оказалась похожа на правду, Аллен продумал до мелочей все технические и выразительные приемы фильма.

Еще одна из зарубежных картин, на которой мы остановимся, «Ведьма из Блэр: курсовая с того света» (реж. Д. Майрик, Э. Санчес , 1999 г.), снятая в жанре мокьментари. Эта картина даже вошла в книгу рекордов Гиннесса по соотношению расходов на ее производство (по разным данным, 22-40 тысяч долларов США) и полученной прибыли (около 250 миллионов долларов). Эти цифры производят еще б*о*льшее впечатление при просмотре фильма, который не отличается интересными, завораживающими кинокадрами или оригинальной задумкой. Метод съемки - репортажная камера. Все, что зритель видит на экране, показана через восприятие снимающего человека. Камера здесь субъективна, она открыто демонстрирует операторский брак, «дрожание» и прочие дефекты. Однако все это в совокупности задумано режиссером и полностью соответствует концепции фильма: трое начинающих документалистов отправляются искать в лес некую ведьму, снимая все, что в ними происходит во время своего путешествия, и пропадают сами. Спустя время оказывается найденной эта пленка, которая и рассказывает всю историю событий.

Нужно отметить верно найденный метод съемки, о котором мы упоминали, - событийная камера. Заслуга авторов фильма заключается в том, что за счет намеренной неряшливости в съемке, сопровождающей доверительный и наивный рассказ молодых документалистов, создается *атмосфера* фильма, располагающая к тому, чтобы поверить в происходящее на экране, вызвать страх подчас даже не изображением, а тем, что остается за кадром, что зритель додумывает сам.

В России мокьюментари начало свое развитие значительно позднее, нежели в на Западе. Как пишет профессор, доктор искусствоведения Виталий Познин, «постмодернистские мистификации появляются в период "перестройки", когда начали рушиться старые мифы и журналисты "наперегонки" стали творить новую мифологию − "от противного", подвергая иронии и сомнению все факты и явления недавнего прошлого, устраивая по этому поводу всевозможные розыгрыши, имитируя научные изыскания и т.п.»[[66]](#footnote-67). К этому же периоду относится интервью общественного деятеля Сергея Курехина журналисту Сергею Шолохову в программе «Пятое колесо», в котором он доказывал тезис, что В.И. Ленин - гриб, приводя цитаты из литературных источников и собственные рассуждения. Сбивчивый рассказ, подтасовка фактов и их передергивание и абсолютно серьезный вид должны были убедить зрителя в том, что, по сути, абсурдные гипотезы, причем не только о Ленине, но и о грибах, могут оказаться правдой. Внимательные и критичные к тому, какая информация подается с экрана телевизора, зрители могли заметить, что выхваченные из контекста высказывания, параллели между грибницей и разрезом броневика, с которого выступал Ленин, весьма условны, но их обилие и порождает мысль о том, что высказывание Курехина имеет право на существование.

Созданию киномистификаций способствует и стремительный темп развития постиндустриального мира со свойственным ему огромным потоком новостей, и характерная черта постмодерна - переосмысление ценностей, фактов. Вследствие этого процесса и возникают фильмы, в которых утверждается, например, что первый полет на Луну пробовали совершить русские в 1930-е годы («Первые на Луне», реж. А. Федорченко, 2005 г.). В основе ленты - журналистское расследование, в ходе которого выясняется, что еще до Великой Отечественной войны в Советском Союзе была создана первая ракета и готовился полет на Луну, но экспедиция якобы не удалась и операцию засекретили.

Эффект оказался потрясающим: картина получила приз как лучший *документальный* фильм.

Федорченко использует и хроникальные кадры, и заимствованные фрагменты из игрового фильма «Космический рейс» (1935 г.) В. Журавлева, в котором в качестве научного консультанта привлечен К.Э. Циолковский, создавший для ленты чертежи ракет. Также представлены записи скрытых наблюдений, которые якобы осуществляло НКВД за участниками проекта, рассказы очевидцев, которые видели огненный шар, участника команды первых советских космолетчиков, который умирает прямо во время съемок, медсестры. Режиссер представляет одно «доказательство» за другим последовательно, без намека на пародию о превосходстве СССР над остальными странами, в отличие, например, от подхода Сергея Дебижева (фильм «Два капитана-2», 1992 г.), где есть хотя бы сюрреалистический юмор.

Еще один российский проект в жанре мокьюментари, о котором нельзя не упомянуть - пятисерийный проект Андрея Лошака «Россия. Полное затмение» (2012 г.). Он якобы проводит собственное расследование, после того как к нему обратился некий человек, агент спецслужб, который передает папку с секретными документами, в том числе знаменитым планом А. Даллеса по уничтожению России, потому что «конторе» больше не верит. Более того, в другом фильме Лошак с серьезным видом сообщает о том, что от нас скрывают разработки ученых по продлению жизни; об олигархе, в особняке которого пропадают женщины, как в сказке про Синюю Бороду... Это подтверждается якобы свидетелями или участниками событий - как в случае со шпионом, съемками с камер видеонаблюдения, репортажными съемками встреч Лошака различными героями, синхронами с «медийными» лицами - Н. Михалковым, К. Собчак, М. Задорновым и другими. В конечном итоге, история закручивается настолько стремительно, что впечатление от фильма складывается сумбурное, а обилие известных персон усиливает доверие зрителя. Вот что сам Лошак говорит о своем проекте:

«В дни премьеры я уехал из Москвы. На почту и фейсбук приходили красноречивые свидетельства доверчивости телезрителей... План Даллеса — дешевка. Лучше бы сняли про "Комитет трехсот" и мировое правительство». Ну и наконец, вот это, благодарственное: "После третьей серии выбросили ковры. После пятой муж отрезал телеантенну. Самочувствие постепенно улучшается"... Я почувствовал, какое это простое и благодарное дело манипуляция массовым сознанием, особенно если под рукой башни-излучатели. Стать Володиным, Мавроди или на худой конец Грабовым не сложно. Главное - врать и не краснеть. Люди поверят - это еще Геббельс заметил. Понятно, что наш проект преследовал обратную цель — заставить зрителей критически воспринимать информацию, но, увы, это произошло не со всеми»[[67]](#footnote-68).

Многие режиссеры, в частности, занимающиеся мокьюментари, придерживаются такого же мнения, как и Лошак: аудитория не должна принимать на веру все, что ей сообщают. Однако на практике все оказывается по-другому. Зритель доверчив, его легко ввести в заблуждение. Однако где грань между тем, что можно представить в псевдодокументальном ключе, а что нет? Вера в подделку может привести к еще б*о*льшей путанице в сознании зрителя, что же было в действительности, а что - вымысел чистой воды. Особенно пагубно, на наш взгляд, это воздействует на молодежь, которая зачастую путается и в исторических фактах, о чем свидетельствуют многочисленные публикации СМИ о результатах ЕГЭ, что тогда говорить о вымышленных событиях.

Таким образом, для создания иллюзии документальной съемки могут использоваться и фотографии, и хроника, однако как показывает историческая практика даже их удается мастерски подделывать и использовать в совершенно разных целях с помощью монтажа. Цель оказывается достигнутой, если зритель принял вымышленные факты за реальные и не заметил псевдодокументальности, а сам фильм вызвал общественный резонанс и убедил в достоверности, повлиял на мнения людей. Сейчас мокьюментари уже стал не просто жанром, а способом продвижения аудиовизуального продукта на рынок за счет упоминания об известной персоне и спецэффектов.

Говоря о мокьюментари, нельзя не упомянуть о фейке (fake - в переводе с английского «подделка», «фальшивка»). С каждым годом фейковых новостей в прессе, в интернет-СМИ, на телевидении становится все больше. С учетом стремительного развития цифровых технологий, компьютерной графики и анимации, которые все больше внедряются в технологию создания аудиовизуальных произведений, показать на экране то, чего на самом деле не было, не представляет особого труда. О том, с какой легкостью можно создать экранную реальность и фейк, блестяще продемонстрировал режиссер Барри Левинсон в фильме «Хвост виляет собакой» (1997 г.): девочка, снятая в павильоне на синем фоне (рир) с пакетом чипсов в руках, оказывается в новостях уже бегущей среди разрушенной деревни с котенком.

Одним из известных телевизионных розыгрышей стал сюжет BBC, показанный в эфире 1 апреля 1957 года в программе «Панорама» об урожае спагетти в Швейцарии. Репортаж о том, как макароны снимают с деревьев и сушат на солнце, британцы восприняли совершенно серьезно, во-первых, потому что покупали спагетти в уже приготовленном виде в консервных банках, во-вторых, закадровый текст прочитал авторитетный журналист Ричард Димблби.

В Бельгии тележурналисты создали сюжет в 2006 году о том, что страна якобы разделилась на Валлонию и Фландрию. Убедительность придали и стендап репортера, и экспресс-опрос прохожих, и демонстрация новых денег и флагов. О том, что это всего лишь мистификация, предупреждала надпись внизу экрана мелким шрифтом, которую большинство зрителей не заметили и стали звонить в различные городские службы. Лишь выступление премьер-министра внесло ясность в эту телевизионную шутку.

В 2010 году в период осложненных отношений между Россией и Грузией телеканал «Имеди» выпустил сюжет о том, что российские танки двигаются к Тбилиси. Сообщалось, что в Цхинвали был совершен теракт против главы Южной Осетии Эдуарда Кокойты, который в результате был убит, а после этого российские войска вторглись в Грузию. Затем в репортаже утверждалось, что президент Михаил Саакашвили убит, создано Народное правительство во главе с Нино Бурджанадзе, а часть оппозиции поддержала вторжение. Только в конце выпуска, после информации об «ужасных бомбардировках аэропортов и морских портов Грузии» телеканал пояснил, что эта информация была лишь возможным сценарием развития событий. Как сообщали СМИ, телефонные сети оказались мгновенно перегружены, увеличилось число обращений за медицинской помощью, жители в панике покидали свои дома. О том, что это была лишь имитация, зрители не могли понять и после информационного выпуска.

В 2013 году фейком назвали новость о якобы отставке главы РЖД Владимира Якунина. Рассылку пресс-службы правительства получили все крупные интернет-СМИ и телеканалы, о чем незамедлительно рассказали своей аудитории. Более того, первый вице-премьер компании Александр Мишарин по телефону подтвердил свое назначение. Однако уже через полчаса кабмин сообщил, что новость разослали хакеры.

Фейки на телевидении и включенные в контекст кино вызваны желанием обратить внимание общественности на различные проблемы, решение которых не найдено. Но, как и в случае с мокьюментари, не ясно, где предел дозволенного, когда авторы уже переступают черту и начинают дезинформировать аудиторию, а не просвещать. Эту профессиональную дилемму каждый решает самостоятельно, в соответствии со своими нравственными ориентирами и этическими принципами.

**2.3. Метод художественной реконструкции событий**

*Художественная реконструкция* - метод воссоздания событий с привлечением актеров, который передает с исторической точностью дух времени и эпохи через предметы быта, интерьер и костюмы.

Многие режиссеры, как раньше, так и сейчас, прибегают к этому методу, который придает фильму колорит и масштабность действия. Одной из главных причин использования художественной реконструкции можно назвать отсутствие каких бы то ни было хроникальных съемок о том или ином событии, как правило, в далеком прошлом, в силу того, что кинематограф тогда еще попросту не был изобретен. Другая причина связана с тем, что нужной пленки до наших дней не сохранилось или она была утеряна. И в том, и в другом случаях авторы опираются на библиографические источники (воспоминания современников, письма, официальные документы, дневники), фотографии, полотна живописи, гравюры, рисунки, то есть любые изобразительные документы. Если интересующее событие произошло относительно недавно, то ценным источником информации могут быть очевидцы или свидетели, чей рассказ придаст достоверность и станет доказательной базой фильма. Кроме того, не всегда фильмотечный материал мы можем включить в собственное произведение. Он может не подходить по содержанию или иметь низкое качество. Хотя некоторые кадры даже в силу каких-либо дефектов, имеют огромную историческую ценность.

Теоретик в сфере документалистики А.Г. Никифоров пишет: «Стремление к организации съемок возникло как антитеза выдвинутой "киноками" теории "чистого факта". Организованная съемка рассматривалась как средство более углубленного и социально осмысленного показа действительности»[[68]](#footnote-69). Вместе с тем, через организованную режиссером съемку, через постановку эпизодов и сцен на экране стала появляться и инсценировка, зачастую приводившая к фальсификации действительности.

«Фальсификация может пробраться на документальный экран разными путями. Она немедленно возникнет, когда организуются для съемки факты и события, которых не только не было и нет, но которых *не может быть*...

Ложь возникает порой даже в тех случаях, когда факт восстанавливается с самой педантичной точностью. Все кажется хорошо. Но вот люди, поведение которых решает успех съемки, выглядят неестественно... И все пропало. Зритель не верит ни единому кадру»[[69]](#footnote-70). С этим утверждением нельзя не согласиться, однако нужно признать, что вычурная наигранность или, наоборот, скованность актеров вызывает вопросы скорее к ним, а не к самому методу как таковому, который признан показать событие таким, каким его могли бы увидеть современники. Передать все нюансы с непогрешимой точностью вряд ли возможно, ведь художественная реконструкция - это лишь имитация документальной съемки, а не абсолютная копия.

Когда речь идет об исторических фильмах, где нужно показать развернутые военные действия с привлечением большого количества массовки, безусловно, нужно стремиться к точной передаче деталей, начиная от грима и костюмов актеров до интерьерной или натурной обстановки. Но есть реконструкции, цель которых - вызвать ассоциации за счет воображения самого зрителя. В качестве примера приведем сцену из собственного фильма «Гумилевы» (реж. Г. Тихонович, 2013 г.). Речь идет о ссоре Льва Гумилева с профессором Пумпянским во время лекции, где зашла речь о Николае Гумилеве. Сын заступился за отца, которого считали врагом народа. Известно, что этот неприятный разговор, имевший серьезные последствия, произошел на филологическом факультете. Мы отыскали там аудиторию, которая соответствует описанию Льва Николаевича, и снимали пустое помещение, где поставлено много стульев, среди которых один со сломанной спинкой. С помощью наезда трансфокатором и направленного луча света мы акцентировали внимание на нем. С противоположной стороны оператор снял кафедру и крутящее кресло. Человек, который озвучивал текст Л. Гумилева, в это время цитировал строчки из его воспоминаний. На противопоставлении этого сломанного стула, выделявшегося своей непохожестью среди одинакового ряда других и движущегося кресла как символа вспыльчивости, нетерпения, несогласия, возникла атмосфера напряженности ситуации, конфликта, усиленная звучанием закадровой речи.

Но вернемся к сути метода. Известно, что в 30-х годах прошлого столетия советские кинодокументалисты не имели возможности сразу же зафиксировать на пленку трудовые рекорды, например, по добыче угля. Труд рабочих снимался уже после установления рекорда, но это не повлекло потерю документальной ценности, ведь достижение действительно имело место, а герой играл самого себя.

Это относится и к военным годам, когда оператору удавалось снять работу зенитчиков, сбивших самолет противника, а само падение - нет. Тогда недостающие планы брали из киноархива, где запечатлено крушение такого же «мессершмитта» или «юнкерса». Возникает вопрос: является ли это реконструкцией на экране события, увиденного в жизни. Да, только с важной оговоркой: вставка кадров не повлияла на историческую правду, не ввела зрителей в заблуждение.

В вопросе о том, допустимо ли использование художественной реконструкции как метода, имитирующего реальность, однозначного ответа ни среди теоретиков, ни среди практиков нет. Иногда бывает так, что реконструкцию можно полноправно сравнить с репортажной, документальной съемкой. Исследователь Никифоров приводит такой пример создания реконструкции: «...Собрали бойцов, теперь уже бывших бойцов, попросили их одеться в свое обмундирование. Построили в шеренгу в том самом зале Таврического дворца, откуда они еще недавно ушли на линию огня. Долго ездили с аппаратом вдоль шеренги, все примериваясь, а потом незаметно для людей, бесшумной синхронной камерой засняли их»[[70]](#footnote-71). Эти кадры вошли в фильмы «Подвиг Ленинграда» (реж. В. Соловцов, Е. Учитель, 1959 г.) и «Русский характер» (реж. Е. Учитель, 1957 г.). Один из зрителей после просмотра сказал: «Во время блокады я был в Ленинграде. И эта колонна идущих на фронт бойцов так потрясающе сильна и величественна, что нельзя спокойно смотреть. Эти небритые, истощенные лица, эти суровые глаза... Буквально мурашки по коже пробегают»[[71]](#footnote-72).

Исследуемый нами метод широко использовал в послевоенные годы режиссер Роман Кармен. Однажды он узнал о том, что нефтяные вышки загорелись, и были быстро потушены, попросил поджечь их специально и снял для фильма «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953 г.) тушение пожара как будто оно происходило в экстренных условиях. Частично съемки проводились уже после того, как на дне моря была обнаружена и поднята на поверхность нефть. И так как хроникальных кадров этого события было мало, Кармен использовал реконструкцию. «Я пошел по пути скрупулезного восстановления факта. Людей мы собирали со всех мест с точностью летописного материала. Все те люди, все материалы, одежда, все до мельчайших подробностей»[[72]](#footnote-73).

Интересно, что только после выхода фильма «Повесть о нефтяниках Каспия» в прессе признали право на существование метода организованной съемки. Так, например, режиссер Михаил Ромм в рецензии на фильм Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» заметил: «Много лет ведутся споры о допустимости инсценировок в документальном кино: чистый, честный репортаж или инсценировка, полуобман – так ставится вопрос. Картина убедительно доказывает, что в одном произведении можно соединить репортаж с инсценировкой и не нарушить ни *правды* (курсив автора), а это главное, ни стилевого единства»[[73]](#footnote-74).

Р. Кармену часто приходилось рассказывать в своих фильмах о фактах, которые не были изначально сняты. В частности, с помощью реконструкции он показал в предвоенном фильме "Седовцы", как работал в долгие полярные ночи экипаж дрейфующего во льдах ледокола "Седов", восстанавливал Кармен и эпизод высадки кубинских революционеров по рассказам участников для фильма «Пылающий остров».

Кармену удавалось на основе реальных исторических свидетельств не только воссоздать сами события, но и передать атмосферу действия, чтобы вызвать у зрителей эмоции, переживания.

Сочетание документальной съемки и постановочной мы заметили и в фильме Романа Григорьева «Люди голубого огня» (1961 г.). То, что было снято репортажной камерой, дополнялось постановочными эпизодами. Это позволило передать содержание фильма более глубоко и разносторонне. Режиссер и оператор-фронтовик Владислав Микоша дал такую оценку этому фильму: «Многочисленные репортажные эпизоды здесь талантливо переплетаются с основной тканью хорошо организованных документальных съемок, что заставляет зрителя воспринимать фильм как единый подлинный документ. Отличны репортажно снятые эпизоды героического труда, отличны мастерские организованные эпизоды сна после утомительной борьбы за каждый метр пути. Один эпизод без другого не имел бы такой силы убеждения. столкновение динамики труда со статикой сна обрело огромную силу воздействия»[[74]](#footnote-75). Таким образом, становится очевидно, что следование факту не всегда противоречит постановке, при условии, что она четко продумана, а инсценируемые события имели место, но не были своевременно сняты.

По мнению Никифорова, режиссерам не стоит реконструировать эпизоды игрового характера, в которых люди выражают какие-либо эмоции, потому что это превращается в разыгрывание, которое зритель сразу распознает и может потерять интерес к фильму. Во-вторых, «необходимо, чтобы сама "фабула" эпизода и обстановка действия были правдивы, чтобы обстановка съемки всемерно способствовала естественному поведению человека»[[75]](#footnote-76). «Снимающий должен обладать чувством меры, чтобы не "пережать", не переусердствовать... Ему, наконец, необходимо мужество, чтобы отказаться от организованной съемки, если не получается правдиво. Отказаться от эпизода, каким бы замечательным по замыслу он ни был»[[76]](#footnote-77).

Среди современных отечественных фильмов, где используется имитация документальной съемки - 14-серийный цикл «Севастопольские рассказы» (реж. А. Бруньковский, С. Резвушкина, М. Ким, 2010 г.). Это, на наш взгляд, один из удачнейших примеров использования художественной реконструкции. Проект охватывает 200-летнюю историю Севастополя. Съемки и реконструкции были сняты в тех метах, где действительно происходили исторические события. Кроме того, как признались авторы фильма, были использованы подлинные предметы быта, оружие, костюмы, а в массовке играли жители Севастополя наряду с актерами.

В роли ведущего актер Игорь Золотовицкий, который ведет зрителя за собой, погружая в перипетии истории. Он появляется как самостоятельно, так и наряду с привлеченными актерами, в роли стороннего наблюдателя. Авторы изначально задают тон повествования, открыто "играя" со зрителем, не пряча, например, большие конструкции с фотографиями, которые служат фоном. Например, в эпизоде о потемкинских деревнях за спиной ведущего актеры переносят реквизит - деревянные фигуры домашнего скота или нарисованные дома. С одной стороны, так показаны и подготовка к приезду императрицы Екатерины II, с другой, демонстрируется шутливая подача информации. Артисты не проговаривают перед камерой диалоги, главным рассказчиком является ведущим, который в некоторых эпизодах и сам играет роли, начиная от князя Потемкина до хирурга Пирогова.

Другой масштабный проект - двухсерийный фильм Леонида Парфенова «Зворыкин Муромец» (реж. С. Нурмамед, И. Скворцов, 2010 г.) об отце-основателе мирового телевидения, инженере Владимире Зворыкине. Большое количество художественных реконструкций из жизни Зворыкина в детские, юношеские и зрелые годы тесно переплетаются с повествованием Парфенова и интервью с людьми, которые знали изобретателя.

По словам автора Л. Парфенова, фильм строго соответствует истории, вплоть до того, что каждая сцена детально воссоздана на основе документальных событий, которые описаны очевидцами, самим Зворыкиным в его мемуарах, также было якобы специально рассекречено для проекта досье ФБР на Зворыкина объемом 800 страниц. Более того, создатели саги уверяют, что все ключевые сцены сняты там, где имели место реальные события: Муром, Санкт-Петербург, Москва, Нью-Йорк, Принстон, Питтсбург. Авторам удалось найти актеров, которые внешне очень похожи на своих прототипов, чтобы добиться максимальной достоверности.

Работа, безусловно, проделана огромная. Среди методов использована репортажная камера, среди документов - фотографии, хроникальные кадры общего характера, привлечена такая сложная операторская техника, как кран и операторские рельсы, позволяющие снимать с верхней точки и плавно.

Но что касается самих реконструкций, по нашему мнению, не передают атмосферу времени, в котором жил Зворыкин, а скорее демонстрируют совершенство современной съемочной техники. Возможно, визуальные эффект старой пленки, иначе говоря, стилизация под хронику, способствовала бы «путешествию» зрителя во времени, например, из современного Мурома в тот город, в котором жил инженер.

На наш взгляд, по стилистике исполнения, выразительным средствам фильм Парфенова все же больше тяготеет к художественному кино. В этом признается и актер Сергей Шакуров, сыгравший роль Зворыкина в уже пожилом возрасте. «Постоянно приходилось сдерживать себя. Потому что документальный фильм очень сильно отличается от художественного, в котором есть расширенный материал, эмоциональное изображение образа. А документальный жанр предполагает повествование, и оно не предусматривает мощной актерской игры, которой я владею. Пришлось надавить на самолюбие»[[77]](#footnote-78).

Таким образом, метод реконструкции представляется нам довольно затратным из-за поиска документальных свидетельств, реквизита, актеров, декораций. Также он требует много времени как на сам процесс съемки, так и на подготовительный этап. Тем не менее, реконструкция позволяет дать наглядное представление о предмете фильма за счет синтеза реальных источников и режиссерского замысла.

На наш взгляд, утверждение, что реконструкция событий - имитация документальной съемки не дает право своевольно воссоздавать историю. Прежде всего, нужно придерживаться первоисточников, иначе включение в *неигровой* фильм таких съемок становится неуместным. О том, что можно реконструировать, а что нет, каждый режиссер решает сам, исходя их темы и идеи своего аудиовизуального произведения.

**2.4. Компьютерные технологии и спецэффекты в неигровом кино**

С развитием компьютеризации все больше места в производстве аудиовизуальных произведений занимают компьютерные технологии, включающие графику, анимацию, различные спецэффекты.

*Спецэффекты* - «искусство использования фотографических процессов или механизмов для создания в кино реалистической иллюзии»[[78]](#footnote-79).

Сегодня цифровые технологии проникли не только на телевидение, но и в кино. Так, внедряется новый стандарт видеосъемки HDV (High Definition Video), значительно повышающий качество изображения, снятая «картинка» и звук обрабатываются на компьютере иногда до неузнаваемости. Более того, на современном этапе развития кинематографа фильмы полностью или частично создаются на ПК и демонстрируют явления, предметы, образы, несуществующие в реальности или, наоборот, очень схожие с действительными объектами.

Отметим, что отличительной особенностью экранного искусства является теснейшая взаимосвязь между творчеством и техническими возможностями. С одной стороны, усовершенствование камеры, микрофонов привело к улучшению качества видео- и звукового материала, упростило работу оператора и тех, кто занимается любительской съемкой, породило новые методы съемки (так, например, сегодня автор ограничен в продолжительности записи только объемом цифрового накопителя, в отличие от лимитных пленок раньше). С другой стороны, технологические недостатки компенсировались поиском новых решений, возникновением творческих идей. Компьютерные технологии, например, позволили воплотить на экране любые фантазии автора.

Между тем, новые технологии рождают у зрителя привычку к иному эстетическому восприятию информации и кино как искусства. «Приближение возможностей съемочной техники к возможностям человеческого восприятия (увеличивалась чувствительность кинопленок и электронных систем, улучшалась цветопередача, совершенствовалась запись и воспроизведение звука) и расширение человеческих возможностей (с помощью различной оптики стало возможным фиксировать то, что невозможно увидеть человеческим глазом; благодаря изменению скорости пленки мы смогли "сжимать" или наоборот «растягивать» время, точнее процессы, происходящие в какой-то временной отрезок и т.д.)»[[79]](#footnote-80) в совокупности с компьютерными технологиями характеризуют нынешний этап развития кинематографа. Многие современные фильмы отличаются тем, что изначально документально снятое изображение обработано на компьютере таким образом, что получается совершенно новый кинодокумент, в котором зашифрованы дополнительные смыслы и посылы к зрителю. Тоже самое происходит и со звуком, который на монтаже обогащается различными эффектами и тем самым кардинально меняется.

Появление компьютерной графики как искусства исследователи относят к 1952 году, когда американец Бен Лапоски воспользовался аналоговым компьютером и осциллографом с катодной трубкой для создания своих «электронных абстракций». Спустя четыре года ему удается получить уже цветное электронное изображение. Если рассматривать результат цифровой графики как искусства, то первые такие произведения были получены в Германии в 1960-м году К. Алслебеном и В. Феттером.

Непосредственное внедрение компьютерных технологий в кинопроизводство восходит к 1997 году, когда впервые была показана картина, созданная с использованием цифрового видео. Видеоматериал был снят на электронную камеру, а затем смонтирован электронным способом и переведен на пленку. Новшевство было принято на вооружение режиссерами, в том числе теми, кто работал в области фэнтэзи. Так, например, Д. Лукас снял второй эпизод фильма «Звездных войн» на цифровую камеру высокой четкости «Sony F 900 Cine Alta 24 HD». Впоследствии назначение компьютерных технологий увеличилось: они стали применяться не только для обработки «картинки», но и съемка стала происходить с их помощью.

Что касается компьютерной графики, то существует двумерная и трехмерная графика. Для изображения 2D имеют значение две характеристики разрешение по горизонтали и вертикали, а также цвет как число точек на единицу измерения и количество цветов на точку. Для трехмерного изображения, помимо этих данных, добавляется и суммарное значение контрольных точек. Все это относится к созданию на экране статичных изображений. К движущимся объектам относится еще и темпоральное разрешение, то есть, чем больше кадров в секунду можно воспроизвести, тем плавнее окажется движение.

И, наконец, визуальные эффекты, которые часто и в большом количестве используются в документальном кино. Среди них выделяют оптические, связанные имитацией изменения оптики и видимого искажения «картинки». К оптическим эффектам мы относим наплыв, размывание, наложение изображений друг на друга.

Другая группа - механические или физические спецэффекты. Они продолжают традиции развития сценических эффектов, где использовалась, например, пиротехника, дожди, выстрелы, пластический грим.

Роль, которую сегодня играют цифровые технологии, анимация, графика, спецэффекты, очень велика. Но своим появлением они вызвали вопрос среди теоретиков и практиков документалистики: насколько уместно включение этих методов, *имитирующих* реальность, в контекст *неигрового* кино. Очевидно, что, создавая на экране иллюзорный, виртуальный мир, порой не отличимый от экранного пространства, зафиксированного традиционным способом, эти методы позволяют существенно расширить границы возможностей автора.

Другое дело, что использование этих искусственных методов в документальном телефильме может поставить под сомнение правдивость сообщаемого факта. Применение компьютерной графики и спецэффектов в фильме ведет к стиранию границы между документальным и художественным, что противоречит природе документального кино, приводит к искажению реальной картины мира. С одной стороны, анимация и графика позволяют доступно и наглядно объяснить тот или иной факт. С другой – злоупотребление новыми выразительными возможностями вызывает недоверие у зрителя в подлинной документальности фильма.

Компьютерные технологии часто используют в футурологических фильмах, где представлена попытка смоделировать будущее человечества, отталкиваясь от современного состояния той или иной проблемы. В этих работах авторы зачастую высказывают новую точку зрения на привычные явления, тем самым привлекая внимание телезрителей к заявленной теме.

Анализ нескольких футурологических фильмов, вышедших в эфир телеканала «Россия 1» в 2013-м году, показывает, что использование компьютерных технологий зачастую обусловлено не столько потребностью доступно представить большое количество информации, сколько желанием усилить психологическое воздействие на зрителя. Агрессивная манера подачи закадрового текста, усиленная соответствующим визуальным рядом, у критически мыслящего зрителя способна вызвать сомнение в подлинной документальности приводимых фактов и гипотез.

Изобилие новых средств для создания кино привело к тому, что часто мы можем наблюдать и переизбыток визуальных, шумовых эффектов, и безвкусицу. Так, фильм «Когда наступит голод» (реж. А. Замыслов, 2013 г.) рассказывает о нехватке продовольствия, способах решения этой проблемы и возможного сценария развития будущего. Тема, безусловно, серьёзная и касается каждого из нас. Но дело в том, что содержание закадрового текста создает ощущение неминуемо приближающейся катастрофы. Приведем лишь несколько цитат: «Слабый человек станет едой для сильного. Настоящей едой, а не метафорической», «Запомните мир таким, потому что скоро он, возможно, станет заметно хуже», «Когда люди будут убивать друг друга за кусок последней сосиски, им будет не до излишеств», «Голод будет. Не сегодня, так завтра. И мы должны быть готовы к нему».

Комментарий за кадром вызывает еще большее отторжение в совокупности с изображением, которой «покрывается» трещинами с помощью компьютерной обработки и создает ощущение обездоленности и безысходности. Иногда «картинка» обесцвечивается и словно пульсирует, мигает, что вызывает дискомфорт в восприятии.

Такая жесткая манера подачи информации, которая взаимоусилена на вербальном и на визуальном уровнях, сразу вызывает сомнение в документальной основе этого фильма. Опасения авторов явно преувеличены и не подкреплены весомыми доказательствами. Сегодня можно только предполагать, какое будущее нас ожидает. Но, в любом случае, это лишь версии и гипотезы. Какова будет реальная действительность, невозможно предсказать, лишь экстраполируя на будущее развитие современной ситуации.

Нужно отметить, что в телефильме «Когда наступит голод» большое количество синхронов – это интервью в кадре с экспертами, которые комментируют проблему голода. Изображение в этих кадрах оформлено так, что мы видим на фоне, как одна «картинка» сменяется другой, усиливая эмоциональное напряжение. На наш взгляд, чрезмерное использование подобных приемов приводит к затруднению восприятия информации и отвлекает внимание от высказываний ученых. Это не оправдано ни жанром документального фильма, ни его спецификой. Причем в некоторых случаях синхроны сопровождаются громкой динамичной музыкой, не уместной при обсуждении серьезной темы.

Использование компьютерных спецэффектов в неигровых фильмах вполне возможно и допустимо, но в том лишь случае, когда это не нарушает сам принцип документальности. В *том же* фильме есть удачный пример использования цифровых технологий. Так, авторы нашли кадры хроники, где на Сенной рынок падает снаряд, и с той же самой точки, откуда 70 лет назад снимал военный хроникер, они сняли современный Сенной рынок и при монтаже совместили эти два документальных плана, придав изображению образное звучание.

Изобразительно-выразительное решение другого фильма – «Под властью мусора» (реж. А. Попова, 2013 г.) – выполнено в том же ключе. Подсознательное неприятие вызывает уже начало телефильма, в котором первая фраза закадрового текста звучит так: «Это место – ад на земле». Затем используется прием «проникновения» в будущее: «Пока вы смотрите этот фильм, здесь будет разбито еще несколько сотен старых мониторов и сожжено до ста пластиковых корпусов от компьютеров, принтеров и мобильных телефонов. В почву и в воздух попадет более трехсот килограммов ртути, соляной кислоты, мышьяка, тяжелых металлов и свинцовой пыли». Этот текст сопровождается кадрами, где показана свалка «электронного» мусора – компьютерной и бытовой техники. Посредством монтажа эти планы резко обесцвечиваются, что создает дискомфорт в восприятии изображения. А движение в кадре то ускоряется, то замедляется.

Авторы затрагивают важную и острую проблему переработки мусора, но опять-таки представляют ее как глобальное неразрешимое явление. Они утверждают, что эта свалка в африканском городе Агбогблоши – «...проекция мира, которая завтра разрастется до глобальных размеров. Проекция мира, который очень скоро окажется под властью мусора».

Эмоциональное давление оказывает не только закадровый текст, но и тревожная музыка, спецэффекты, связанные с намеренным замедлением движения в кадре или резким обесцвечиванием «картинки». Все это в конечном итоге только усиливает ощущение неминуемого катаклизма, в результате чего под вопросом окажется существование человека на Земле.

Вероятно, цель таких фильмов – привлечь внимание ученых и общественности к актуальным проблемам. Но в итоге у зрителя возникает страх и депрессивное отражение реальной действительности.

В указанных нами фильмах часто с помощью компьютерной графики на экране показывают модель земного шара или карту для обозначения географического местоположения страны или города. И это один из положительных примеров использования новых технологий в аудиовизуальном произведении. Так, в фильме «Под властью мусора» на карте наглядно представлена «миграция» мусора в мире. Кроме того, статистическая информация, которая плохо воспринимается на слух, творчески переосмыслена и показана графически. А «тяжеловесные» цифры даны в сравнении с уже известными нам объектами окружающего мира. Например, приводятся данные, что за 2011 год человечество произвело 41 млн. тонн «электронного» мусора. Автор объясняет, что если заполнить грузовики этим мусором, то колонна машин займет расстояние, равное половине длины экватора. Посредством графики удалось образно представить это на телеэкране.

Таким образом, в некоторых телефильмах футурологического направления, вышедших в эфир телеканала «Россия 1», явно прослеживается эмоциональное и психологическое давление на зрителя с помощью компьютерных технологий. Эти фильмы носят чисто алармистский характер: авторы поднимают актуальные проблемы, но при этом не предлагают реальных вариантов выхода из ситуации.

Переизбыток используемых в кино и на ТВ компьютерных спецэффектов приводит к тому, что возникает сомнение в достоверности фактов. Более того, частая смена кадров и цветовой палитры, резкое замедление или ускорение движения, сложные монтажные переходы между планами отвлекают внимание и вызывают дискомфорт при просмотре.

На основании этого можно сделать вывод о том, что цифровые технологии оправданы, когда авторы либо показывают с их помощью то, что было до появления фотографии и кино, либо то, что может ожидать нас в будущем. Еще один возможный вариант – наглядное изложение статистики и перевод цифр в зрительные образы. Во всех остальных случаях уместность использования специальных эффектов определяется конкретной темой и степенью вмешательства компьютерной графики в показ реальных объектов и явлений.

Добавим, что в подавляющем большинстве фильмов на историческую тему используются компьютерные технологии и уже упомянутая нами художественная реконструкция. Их популярность обусловлена тем, что эти методы позволяют наглядно показать, как происходило то или иное сражение на основе воспоминаний, мемуаров, приказов, интервью, то есть документальных источников. Так, например, в фильме Алексея Пивоварова «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (реж. С. Нурмамед, 2009 г.) сочетаются и репортажные съемки на полях подо Ржевом, и художественные реконструкции боев, обстановки в штабах советских и немецких войск, и хроника, и, конечно, спецэффекты. В частности, в самом начале фильма, когда зрителя только начинают погружать в историю, появляется автор-рассказчик, идущий по снежному полю. Затем на монтаже это изображение было совмещено с другим, где реконструировано наступление солдат. В итоге получилась «картинка», где ведущий в роли свидетеля тех событий идет сквозь толпу стреляющих военных.

Также с помощью компьютерной графики в фильме часто показана географическая карта, иллюстрирующая наступление и расположение войск. Заметим, что этот прием часто используются во многих исторических фильмах для того, чтобы зрителю стала понятна военная обстановка в целом или, например, чем объясняется успех или провал какой-либо операции, насколько войска продвинулись вперед или отступили, какие замысли имели военачальники и т.д.

Цифровые технологии помогли создателям этого фильма продемонстрировать, как были вооружены немецкие войска. В частности, в одном из эпизодов на компьютере смоделировано изображение военной техники, блиндажи, артиллерия.

Отдельно нужно отметить выполненные реконструкции, о которых мы упоминали ранее. Стилеобразующей чертой этого фильма является включенность ведущего в сами реконструкции в качестве «незримого» для актеров свидетеля. Этот подход, на наш взгляд, имеет право на существование и создает эффект авторского присутствия, отношения к происходящему. Единственное, что нам показалось неоправданным, так это пересказ Пивоварова разговора Сталина с военнослужащими за кадром, при этом в кадре был актер, который играл роль самого верховного главнокомандующего, в то время как «Сталин» на заднем плане только жестикулировал руками и беззвучно что-то говорил.

На наш взгляд, применение спецэффектов и компьютерной графики в фильмах на историческую тему существенно расширяет возможности документалиста и позволяет показать те или иные события более масштабно, красочно, чтобы оно было похоже на то, каким оно было в действительности.

**Глава III. ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И МОНТАЖНЫЕ ПРИЕМЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ**

**3.1. Монтажные приемы**

*Монтаж* - способ организации экранного пространства, состоящего из большого числа отдельно снятых изображений, в единое целое. Цель монтажа заключается в том, чтобы создать неделимый образ события, реального или выдуманного.

Благодаря монтажу автор обнаруживает причинно-следственные связи, выделяет детали, тем самым акцентируя наше внимание, показывает место действия, переносит зрителя из одной сюжетной линии в другую и т.д.

Есть утверждение, что фильм рождается трижды. Сначала в голове автора возникает идея, которые оформляются в структурную концепцию, определяются методы и точки съемки, выразительные средства. Затем во время съемочного периода изначально задуманный план зачастую подвергается корректировке, которая вызвана тем, что реальность вносит свои коррективы. Бывает и так, что на месте съемки у режиссера или оператора возникает какое-то новое творческое решение, несколько изменяется тема с учетом полученной информации в ходе общения с героями. В третий же раз фильм уже окончательно оформляется на монтажно-тонировочном этапе, где ему придается смысловая завершенность.

Чтобы картина сложилась на монтаже в законченное аудиовизуальное произведение, нужно мыслить монтажно на протяжении всего периода создания фильма, еще до съемок представлять себе как может быть снят тот или иной эпизод. В это случае имеет важное значение и предварительный просмотр точки съемки, который даст наглядное представление о том, как может быть организована съемка. Если изначально нет четкого представления о том, как сняты не только отдельные фрагменты фильма, но и изобразительное решение в целом, то даже виртуозный монтаж не соединит разрозненные части, не создаст иллюзию цельности.

Монтажное мышление означает способность организовать отдельные планы, сцены, эпизоды в единый ряд таким образом, чтобы ощущалась логическая, смысловая, ассоциативная, художественная связь. Сочетание кадров должно соответствовать по темпоритму, по фазе, по крупности, по направлению движения и другим основным правилам монтажа, иначе возникнет дискомфорт в восприятии.

Кроме того, в чередовании кадров должна прослеживаться логика, которая объясняет, почему планы соединены именно так, а не иначе. Не менее важна и последовательность, обнаруживающая причинно-следственную связь. Одним из первых о ней заговорил Дэвид Уорк Гриффит. То, что показано во втором кадре, является следствием действия в первом. Например, если вначале мы видим, как бежит человек с ружье и стреляем, а затем как падает бегущий зверь, понимаем, что идет охота, а не человек спасается бегством от разъяренного животного. Только следование правилам монтажа изображения, установленным в кино, можно добиться иллюзии создания цельного экранного действия.

Сегодня трудно представить, но на заре кинематографа роль монтажа сводилась только к механической «склейке» планов между собой. С момента рождения кино и до начала 20 века выстраивание кадров было похоже на логичную череду похожих друг на друга фотографий, где объект снят общим планом. Во многом добиться осознания того, что монтаж является сильным выразительным средством и способен отражать отношение автора, вызывать определенные эмоции при столкновении изображений, смог советский кинорежиссер Дзига Вертов (настоящее имя - Денис Кауфман).

Он был первым, кто стал использовать монтаж как средство для формирования образа на экране. Разбивая сложившиеся стереотипы, он снимал сам и просил операторов снимать планы разной крупности, сокращал длительность кадров. Известен даже такой случай: монтажница приняла короткие куски пленки за обрезки и выкинула их. Она и подумать не могла, что из них можно что-то смонтировать. Вертов потом около недели восстанавливал утраченный эпизод для «Битвы в Царицыне» (1920 г.).

«Монтировать - значит организовывать кинокуски (кадры) в киновещь, "писать" снятыми кадрами киновещь, а не подбирать куски к "сценам" (театральный уклон) или куски к надписям (литературный уклон)»[[80]](#footnote-81), - считал Дзига Вертов. Именно такой логике он и следовал в своем творчестве, открыто выражал авторскую позицию к снимаемому, чем вызвал немалую критику среди коллег, не понимавших новаторского подхода Вертова.

Одним из его оппонентов стал не менее известный режиссер Сергей Эйзенштейн. Это был спор автора «Броненосца «Потемкина», вошедшего в число 12-ти лучших лент кинематографа, и создателя «Человека с киноаппаратом» — ленты, которая, в свою очередь, заняла свое место в том же списке признанных картин. «Запальчивость участников спора привела ко взаимному ослеплению. Эйзенштейн - плагиатор, - утверждали одни. - Он пытается достигнуть художественности за счет эксплуатации хроникальности не будучи документалистом. В свою очередь Эйзен­штейн объявил плагиаторами киноков, стремящихся контрабандой протащить в свои фильмы искусство, которое они же и отрицали (реакция в духе трамвайной полемики по принципу — "сам худож­ник")»[[81]](#footnote-82).

Вертов, напомним, хотел показать «мир таким, каков он есть», показать реальную действительность без прикрас и постановки, то есть саму «жизнь врасплох». Для этого он использовал и «скрытую» камеру, и репортажную, врываясь в людской и уличный поток, острые ракурсные съемки. При этом он смело монтировал кадры, снятые в различных местах и даже в разное время, которые соединялись за счет ассоциаций. В этом и было противоречие вертовского мышления, вызывавшее недоумение со стороны критиков: как можно показать естественное течение жизни с авторским отношением, явно выраженным в фильме. Ведь при таком соединении не получается объективной картины мира.

«Предположение, что *подлинность жизни и позиция автора не только не исключают, но, скорее, обусловливают друг друга, находясь в постоянном взаимодействии,* - такое предположение казалось вызывающим парадоксом. Оно ставило в тупик даже наи­более талантливых оппонентов Вертова»[[82]](#footnote-83). Сам же Вертов считал так: «Каж­дый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни *так, как он есть,* скрытой съемкой, съемкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, являет­ся зафиксированным на пленку фактом, *кинофактом,* как мы его называем»[[83]](#footnote-84).

В конечном итоге творчество Дзиги Вертова и его новаторский подход, абсолютно новый взгляд на создание кино повлиял на мировой кинематограф. Важным было то, что он заявил о неизвестной до этого специфике монтажа, возвысив его уровня искусства, способного изменить эстетику фильма.

Говоря о монтаже, мы не можем обойти вниманием фигуру советского режиссера Льва Кулешова. Он был одним из первых, кто выразил и развил мысль о том, что при монтаже двух изображений, каждое из которых имеет свое значение, образуется новый смысл. Это он блестяще продемонстрировал, проведя следующий эксперимент. Кулешов взял нейтральный план актера Мозжухина и склеил его с другими кадрами, где была показана тарелка с едой, девушка, ребенок, покойник. Тем, кто видел эти склеенные изображения, казалось, что каждый раз выражение лица Мозжухина соответствует контексту ситуации: предвкушение обеда, влюбленность, сентиментальность и скорбь. Впоследствии это воздействие двух изображений друг на друга в восприятии зрителя получило название «эффект Кулешова».

Также Кулешов разрабатывал и такой монтажный прием. Склейка изображений, снятых в разное время и в разном месте, дает единство образа. При грамотной съемке зритель может не увидеть подмены и воспринимать кадры как снятые последовательно в одной географической точке.

Продолжил мысль Кулешова другой не менее известный режиссер Сергей Эйзенштейн, который в своих немых фильмах сделал монтаж главным средством выразительности. Он также, как и Кулешов, считал, что монтажный прием соединения двух изображений дает в результате единый образ, цельный и обобщенный. Эйзенштейн обосновал в своих трудах *интеллектуальный монтаж*, который заключался в том, что прием монтажного соединения нескольких кадров дает зрителю представление о каких-либо понятийных категориях. Так, например, в фильме «Октябрь» (1928 г.) режиссер пытался дать представление о том, что такое религия, соединяя изображения богов. Определение «реставрация или восстановление монархии» Эйзенштейн показал через снятое в обратном движении разрушение памятника.

«Монтаж аттракционов», созданный Эйзенштейном, означал соединение шокирующих, неожиданных планов друг с другом, которые создавали мощное эмоциональное давление на аудиторию. В качестве примера достаточно вспомнить знаменитый эпизод расстрела мирных граждан на лестнице: стремительно летит вниз коляска с младенцем, навстречу солдатам идет женщина с раненым или убитым ребенком и т. д.

Сегодня несколько изменилась эстетика восприятия информации. Динамичное развитие современного мира способствовало появлению клиповой культуры и клипового монтажа, особенно на телевидении. Изображение «прочитывается» мгновенно зачастую за счет крупности, часто сопровождается музыкой в быстром темпе.

**3.2.1. Сопоставление и аналогия**

Монтажный прием сопоставления и аналогии является одним из самых распространенных. Он основан на том, что в фильме показываются схожие объекты или явления, которые, на первый взгляд, таковыми могут и не являться. Схожесть обнаруживается автором на основе наблюдения за жизнью - основного метода в арсенале документалиста, о котором мы упоминали в начале своего исследования. Некоторые теоретики склонны считать прием сопоставления и аналогии разновидностью параллельного монтажа, о котором речь пойдет позже.

Одним из наиболее ярких примеров этого монтажного приема - фильм «ZOO» (реж. Б.Хаанстра, 1962 г.), целиком построенный на сопоставлении. Небольшая 11-минутная лента о сходстве людей и животных остроумно демонстрирует, насколько аналогично поведение, мимика, жесты у человека и какого-либо представителя животного мира. Как двигаются, едят, зевают и спят звери и люди оказывается настолько схожим, что невольно вызывает улыбку.

Вероятно, съемка некоторых эпизодов была продумана заранее, другие же родились во время длительного наблюдения. Очевидно, что авторам пришлось немало часов провести в зоопарке и просто внимательно присматриваться к людям и братьям нашим меньшим, чтобы выяснить чем же они похожи. Влюбленные парочки, дети, пожилые люди с одной стороны и обезьяны, тигры, страусы, медведи с другой не остались незамеченными документалистами. О том, что фильм будет подан в шутливом, игровом ключе свидетельствует уже первый план. Мы видим большую клетку и слышим мощный рев льва, затем оператор панорамирует вниз и там оказывается маленький львенок. В совокупности с ненавязчивой музыкой, точно совпадающей по темпоритму с изображением на экране и авторским юмором эта короткометражка оказалась блестяще снятой.

Другой фильм, в котором также использован монтажный прием аналогии и сопоставления - «Самсара» (реж. Р. Фрике, 2011 г.). За пять лет авторы объехали 25 стран, расположенных на пяти континентах и сняли фильм без сюжета как такового, но с мощной концепцией полностью на 70-миллиметровую пленку. Высокое качество изображения, подлинная красота объектов в кадре и спокойная музыка призваны сосредоточить все внимание зрителя на самой картине и тех смыслах, которые автор хотел передать, не отвлекаясь на закадровый текст. И действительно, все ясно без слов за счет сопоставления разных планов. Фрике сравнивает культуру разных стран, нетронутые леса с каменными джунглями и современной цивилизацией, вневременные памятники архитектуры, пирамиды и храмы с достижениями 21-го века - оружием, роботами. Автор мастерски показывает, как величественна и жестока может быть природа, которую мы созерцаем. В одном случае мы восхищаемся ее красотой, а в другой сожалеем о тех бедствиях, которые может принести стихия.

Режиссер сопоставляет, насколько отличается жизнь малочисленных народов в Африке, которые с нашей точки зрения отстали в развитии, носят минимум одежды, украшают себя подручными материалами, не имеют современных гаджетов, и стремительный темп мегаполисов, где люди мало чем отличаются друг от друга, постоянно спешат (в том числе это показано и за счет спецсъемок).

Тема конвейерности как одной из черт современного мира явно прослеживается в этом фильме. Фрике показывает, как в разных сферах - на производстве бытовой техники, во время приготовления полуфабрикатов, разделке туш люди выполняют одни и те же действия, как функционально все продумано и от этого безлико. Сначала мы видим, как производят что-то, затем утилизируют, как затягивает в этот конвейер и животных, сопоставляя живое и мертвое. Потом автор переносит нас в супермаркет, где конвейер продолжается уже в потреблении. Таким образом, сопоставляя кадры друг с другом, затрагивая различные темы, Рон Фрике заставляет задуматься о развитии и философии современного общества.

Вот другой пример монтажного сопоставления. В документальном фильме «Малыши» (реж. Т. Бальмес, 2008 г.) показаны четверо детей примерного одного возраста. Они живут в разных странах – Намибии, Монголии, США и Японии – и, соответственно, с учетом специфики места проживания, менталитета, национальных традиций развиваются по-разному. 18 месяцев операторы фиксировали, как играют и делают первые шаги дети. Если в африканской стране нет современных игрушек и дети ходят в набедренных повязках, то в Европе ребенок современно одет, окружен массой развлекательных игр. В Монголии ребенка моют водой из таза, а в США - под душем. Даже эти казалось бы мелочи демонстрируют культуру и национальные традиции, восприятие окружающих объектов и реакцию на них.

Еще один фильм, где даже название говорит о том, что будет показано противопоставление, «Да здравствуют антиподы!» Виктора Косаковского. О том, как родилась задумка этой картины, мы упоминали в начале, говоря о наблюдении. Сама по себе идея мест-антиподов уже сопоставление. Режиссер показывает нам, как живет люди в Аргентине и Китае, России и Чили, Новой Зеландии и Испании... Сопоставлены оказались не только страны и люди, культура и манера поведения, но и объекты животного и окружающего мира. Так, например, в Новой Зеландии Косаковский снял крупно кожу слона, как он сам признается, случайно. Потом же на Гавайях он увидел такую же фактуру, рисунок и цвет у застывшей лавы и мгновенно возникла аналогия. Более того, Косаковскому удалось заснять редкое явление - выброс кита на берег. Потом около Мадрида - мете антиподе - он увидел длинный камень, похожий на кита, и так вновь возникло сопоставление.

**3.2.2. Параллельный монтаж**

Параллельный монтаж - попеременное чередование планов или сцен, в которых событие происходит как будто бы в одно время, но в разных местах - был открыт американским режиссером Дэвидом Уорком Гриффитом. В своем фильме «Нетерпимость» он использует этот монтажный прием, показывая параллельно действия, которые происходят в разные исторические периоды. Так, зритель оказывается в Древнем Вавилоне, видит последние дни Иисуса Христа, Варфоломеевскую ночь и современную Америку.

С помощью параллельного (перекрестного) монтажа Гриффит показал, как можно многократно усилить драматургию аудиовизуального произведения, усилить напряжение, когда аудитория видит два каких-либо ключевых взаимосвязанных действия. Образцовым примером стали два эпизода из фильма Гриффита. В одном героиня, у которой осужден муж, торопится с помилованием к месту его казни. она узнает, кто оказался настоящим преступником и бросает все свои силы, чтобы догнать сначала поезд, на котором уехал губернатор штата, потом машину. В параллельно происходящем эпизоде идет подготовка к казни. Зритель заинтригован до предела: успеет ли она предотвратить убийство? И в самый последний момент ей все же удается преодолеть все препятствия на пути.

Прием параллельного монтажа оказался непростым для аудитории немых фильмов из-за двух и более сюжетных линий. Сегодня мы без труда понимаем, что «переброска» в разные точки съемок - происходит в одном временном периоде экранного повествования и это не вызывает дискомфортного восприятия. Главное, чтобы попеременные действия были соразмерны друг другу, иначе может возникнуть «перевес» в одну из сторон, что, во-первых, разрушит иллюзию единства времени, во-вторых, последовательность событий.

Нужно добавить, что параллельный монтаж способен, помимо прочих достоинств, активизировать внимание зрителя, для того, чтобы следить за несколькими действиями, и не дает «затянуться» одному из событий. Безусловно, что несколько сюжетных линий в фильме должны быть взаимосвязаны, а логика быть простой и понятной зрителю. Кроме того, в конце произведения параллельным линиям, вопреки законам геометрии, нужно пересечься.

Хотя в основу этого приема заложена одномоментность действий, зачастую происходит искажение времени: оно либо «сжимается», либо растягивается. как пишет Н.И. Утилова в книге «Монтаж», формы монтажной деформации такой категории, как время, могут быть следующими: показ одной части продолжительного процесса; возврат в прошлое и его сопоставление с настоящим или «скачки» с пропуском каких-либо событий или деталей, не имеющих принципиальное значение.

«Сокращение» времени встречается в фильмах гораздо чаще, чем «удлинение». Это связано с тем, что режиссер, как скульптор, отсекает все лишнее, оставляя только самые интересные и значимые с точки зрения композиционного и драматургического построения эпизоды. Ощущение, что время «удлинилось», создается за счет того, что событие разделяется на большое количество кадров, каждый из которых показывает ситуацию фрагментарно. Одним из таких примеров может служит эпизод «Одесская лестница» из фильма Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» (1925 г.).

Советский режиссер Эсфирь Шуб использовала прием параллельного монтажа при создании фильма «Падение династии Романовых» (1927 г.). Эта картина является примером монтажного кино, созданного на основе перемонтажа кинохроники, в результате которого возникал неожиданный эффект. Так, Шуб показывает поочередно, как работают «до поту» крестьяне в поле, и как в это время «до поту» танцует на балу высшая аристократия. сами по себе эти кадры имели определенный смысл, но при столкновении их оказалось, что они образуют третье смысловое значение, которое приводит зрителя к однозначным выводам.

В другом ее фильме - «Испания» (1939 г.) о событиях Гражданской войны в Испании в 1936-1939 годах - посредством параллельного монтажа показано, как с чистого голубого неба, не предвещающего беды, на Мадрид немцы сбрасывают бомбу. В одном районе города начинается паника (женщина бежит с коляской), в другом начинают строить укрепления, происходит раздача листовок и т.д.

Образно использован этот прием и в фильме «Летят журавли» (1957 г.) Михаила Калатозова. Героиня Вероника хотела проводить на фронт своего возлюбленного Алешу, но оказывается, что он уже ушел из дома. Она спешит к месту сбора, где невесты, жены, матери, сестры прощаются со своими родными. Пробираясь сквозь толпу Вероника ищет глазами Алексея, а он не может найти ее. Вот уже построили мобилизованных, девушка бежит среди провожающих. Алексей смотрит по сторонам, Вероника бежит за уходящими солдатами. Наконец, она заметила его, но толпа не дает ей пройти к нему, Вероника кричит, но ее голос тонет в множестве других, в это время молодой человек оглядывается, но так и не замечает ее.

Прием перекрестного монтажа использован в фильме, о котором мы упоминали чуть выше - «Малыши». Перемещение из одного континента в другой, из семьи в семью происходит легко и естественно. Никакого дискомфорта в восприятии нет, потому что автор условно разбивает тему развития детей на несколько подтем: ребенок и животные, детские игры, культура воспитания и т.д. Таким образом и происходит переключение.

Параллельный монтаж зачастую используется в исторических фильмах, где сама логика повествования подсказывает наличие нескольких линий развития действия. Так, в фильме «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» автор показывает нам реконструкцию штабов советских и немецких войск. Попеременное перенесение зрителя из одного военного лагеря в другой демонстрирует положение дел на обоих фронтах. Кроме того, Пивоваров иллюстрирует тяжелую обстановку на месте дислокации армии генерала Ефремова. Она несет колоссальные потери, Ефремов связывается с Жуковым, просит разрешение на начало прорыва, однако получает отказ и решает обратиться к Сталину. Все это мы наблюдаем поочередно, то с линии фронта, то из кабинета Георгия Жукова.

Также в качестве примера можно привести фильмы О. Иоселиани «Листопад» (1968 г.), А. Учителя «Прогулка» (2003 г.), в которых на фоне основного действия зритель видит течение параллельной жизни, показанное на разных крупностях: где-то идет дождь, люди переживают горе и радость и т.д.

Добавим, что на телевидении параллельный монтаж зачастую используется при многокамерной съемке во время спортивных соревнований, народных гуляний, музыкальных передачах, что позволяет показать множественность различных действий.

Таким образом, прием параллельного монтажа представляет особый интерес как для зрителя, так и для режиссера за счет того, что становится возможно увидеть ту или иную ситуацию с разных сторон и точек зрения для того, чтобы составить объективное представление о действительности.

**3.2.3. Переключение эмоциональных регистров**

Удержать внимание зрителя на всем протяжении фильма достаточно сложно. Для этого необходима четко выстроенная драматургическая линия, согласно которой будет происходить постепенное усиление напряжения к моменту кульминации. Достигнув наивысшей точки, оно пойдет на спад, обозначая разрешение конфликтной ситуации, без которой не может быть самой драматургии. В своей практике режиссеры и журналисты понимают особенность такого восприятия информации зрителем и поэтому стараются не вести монотонный рассказ, а периодически «переключать», по определению профессора В.Ф. Познина эмоциональный регистр. Лирические, грустные сцены или эпизоды сменяются радостными и веселыми, серьезные - шутливыми и т.д. Это позволяет на какое-то время снять напряжение, разрядить обстановку, чтобы аудитория снова могла воспринимать информацию. Как правило, такие моменты не являются постановочными. Они возникают в результате съемок сами собой, потому что за время наблюдения жизнь вносит свои коррективы, внезапно происходит какое-то событие, которое изначально не предполагалось автором для съемки. Чтобы увидеть и запечатлеть нестандартные случаи, нужно быть внимательным наблюдателем, способным оценить органичность включения той или иной ситуации в контекст аудиовизуального произведения.

В фильме «Беловы» (реж. В. Косаковский, 1992 г.) о сложных взаимоотношениях между братом и сестрой, придерживающихся совершенно разных жизненных принципов, но живущих в одном доме, есть несколько таких эпизодов. В первом теленок ломает забор. Пожилая героиня называет животное разбойником и сетует, что ей теперь придется самой заниматься его ремонтом. Спустя некоторое время мы вновь видим, как корова опрокидывает забор уже под звуки танцевальной музыки. Женщина вновь прогоняет ее и беспомощно машет руками. В это время домашняя птица клюет яблоки, которые висят низко к земле.

Во втором эпизоде, где мы заметили смену эмоциональных регистров, эта же женщина спасает ежика от собаки, которая лает и визжит на него, боясь дотронуться. Героиня несколько раз укутывает ежика в платок, уговаривая собаку успокоиться, поднимает его высоко над головой и несет, несколько раз роняя, потому что настойчивой собаке явно не нравится колючий соперник. В конце концов, ежа относят в лес.

В третьем эпизоде режиссер привлекает наше внимание тем, что снимает, как под латиноамериканскую музыку, звучащую фоном, по песчаной дороге лихо несется главный герой, понимая пыль столбом. Собака, сначала бежавшая впереди, отстает и вновь догоняет хозяина.

В другом своем фильме - «Тише!» (2003 г.) - Косаковский также применяет этот монтажный прием. Отвлекаясь от бесконечной суеты рабочих, то и дело приезжающих ремонтировать дорогу, режиссер под музыкальное сопровождение показывает нам брызги воды на стекле, когда коммунальные службы моют окна здания; дворника, которая высыпает мусор в канализационный люк. Следом на экране появляется мужчина с букетом цветов, который салфеткой протирает пыль на ботинках и бросает мусор рядом с собой, пододвигая его так, чтобы никто не заметил. Пока он ждет свою девушку из подъезда, мимо проходит бабушка. Ее собака тут же направляется именно к тому месту, где стоит молодой человек, и долго начинает вокруг него что-то выискивать.

В фильме «Хлебный день» (реж. С. Дворцевой, 1998 г.), о котором мы упоминали в начале, автор показывает жизнь небольшой деревушки, которая находится в 80-ти километрах от Санкт-Петербурга. И без того безрадостная и полная забот жизнь стариков омрачается тем, что они вынуждены вручную толкать в поселок и обратно вагон с хлебом. Картина оставленной большой цивилизацией деревни, в которой тишину разве что и нарушает день, когда привозят хлеб и ссоры с продавщицей, жалеющей продать «лишний» батон, эмоционально «разбавлена» подсмотренными сценками опять же связанными с животными.

Отдельного внимания заслуживает эпизод «встречи» козы, запертой в сарае и выглядывающей из маленького окошка, и козла, которого к ней не пускают. Непринужденная естественность этого момента вновь напоминает нам о фильме «ZOO», где сравниваются люди и животные, и еще раз доказывает, что братья наши меньшие гораздо умнее, чем мы привыкли они думать.

Другие козы, гуляющие на улице, которые находят остатки газет и жуют их, периодически посматривая в камеру и на человека за ней. В конце концов, одна из них удовлетворяет свое любопытство и подходит совсем близко. Очевидно, что и они живут здесь впроголодь.

Еще один из примеров «переключения» эмоциональных регистров - сцена с забредшей в магазин на запах хлеба козой. Продавщица с палкой выгоняет ее, жалуясь (очевидно оператору) на жителей деревни, которые оставляют животных без присмотра. Женщина, оказавшаяся грубой к людям, точно также ведет себя и с животными. Этот небольшой фрагмент дополняет образ ее характера и личности.

**3.2.4. Рефрен**

*Монтажный рефрен* - повторение через определенное время одного и того же кадра или нескольких кадров с целью усиления внимания зрителя. Рефрен иначе можно назвать изобразительным лейтмотивом или монтажной рифмой. Акцентирование внимания аудитории на каком-либо кадре обусловлено тем, что в подсознании должна возникнуть ассоциация, символический или поэтический образ. В документальных фильмах рефрены встречаются чаще всего в тех лентах, которые созданы на основе кинохроники. В художественных же лентах рефрен может быть в качестве повторяющегося образа из воспоминаний или сна главного героя.

Известно, что рефрен был уже в древнегреческой поэзии, затем его традиции продолжены в народных песнях, литературных произведениях (вспомним, например, А.С. Пушкина).

Можно сказать, что план-рефрен - это некое послание автора к зрителю. Вопрос в том, что как и любое произведение искусства, его нужно расшифровать, понять, а значит, можно трактовать по-разному.

Кадр-рефрен получает в фильме свойства метафоры, скрытого сравнения. Не говоря о чем-то явно, автор надеется, что повтор плана не воспримется как случайное явление по недосмотру монтажеру или, что еще хуже, нехваткой исходных кадров.

Так, например, в фильме Пудовкина «Мать» в эпизоде, где происходит суд, показан бюст царя. Первоначально он воспринимается как деталь интерьера, необходимая для судебного зала царской России. Однако при повторении создается эффект «присутствия» царя в это время и в этом месте, что происходящее совершается по его личному распоряжению.

В фильмах А. Пелешяна, считающегося по праву мастером поэтическо-философского монтажа, можно увидеть рефрены. Попутно отметим, что режиссер ввел понятие «дистанционный монтаж», под которым подразумевается, что показанные через определенное время два семантически связанных плана несут ассоциативную связь. С ее помощью оба предмета включены в единый контекст, причем чем дальше расстояние объектов друг от друга, тем больше вероятность, что зритель свяжет их между собой. Если многих режиссеров интересовало сочетание двух кадров и в результате этого соединения третьего смысла, то Пелешян поглощен изучением смыслового поля, то есть некой дистанции.

«Пелешян использует повторы опорных кадров, объемнее всего отражающих в себе основные идеи фильма: при повторе опорные точки не только меняют восприятие соседних кадров, но и расщепляют свой собственный смысл, вбирая содержание промежуточных фрагментов. Уже в учебном фильме о трудовых советских буднях «Земля людей» можно увидеть зачатки принципов дистанционного монтажа: открывая и закрывая фильм одним и тем же проездом вокруг роденовского «Мыслителя», режиссер смог вдохнуть новый смысл в знакомый образ. При таком подходе кадр, расщепляясь, оказывается не равен сам себе, раскрывая различные, порой контрастные значения»[[84]](#footnote-85).

Так, в фильме «Мы» - коллективном портрете не только армянского народа, к которому он принадлежал, но и всего человечества в целом, Пелешян повторяет сцену труда, который может трактоваться как один из смысловых центров. Повторяется и изображение девочки, которое вмонтировано в несколько эпизодов. Этот план может восприниматься как символ будущего, красоты, единения.

 «... в финале картины «Мы» в третий раз появляется центральный для картины образ, до этого обозначенный крупным планом девочки с тревожным взглядом, но теперь уже с другим изображением, сопровождаемым, однако, знакомым музыкальным аккордом, — формально общий план людей, стоящих на балконах дома, оказывается одним из самых «крупных» в фильме. Подобным образом в фильме «Наш век», монтируя крупный план космонавта с полуабстрактным кадром солнечного взрыва, Пелешян придает последнему характер крупного, меняя масштаб вселенной, позволяя приблизиться к ней и рассмотреть ее гармонию. Используя дистанционный монтаж, он настраивает оптику не только для того, чтобы раскрыть суть самих образов, но и для того, чтобы увидеть то, что находится между ними».

В картине «Начало», состоящей из фрагментов «Октября», «Потомка Чингисхана»  Пелешян образует дистанционное взаимодействие между эпизодами с движением народных масс.

Одним из учеников Пелешяна, помимо, например, Александра Сокурова, считал себя Годфри Реджио, фильмы которого отличаются неторопливым созерцанием жизни и поиском ответов на философские вопросы. «Мои фильмы автодидактические. То есть зритель становится героем, историей и содержанием фильма. Фильм наполняете вы, не я... Вместо того чтобы пытаться найти логическое объяснение фильму, следует просто отстраниться, не пытаться ухватиться за что-то разумом. Почти как во время прогулки в лесу. Вы же не задаетесь вопросом: "Какое значение вот у этого дерева?". Не думаете, а чувствуете окружающую атмосферу. Мой фильм дает вам возможность пережить эмоциональный опыт. Развлекательный фильм — это как отдых по путевке, а мое кино — путешествие, которое вы планируете сами. Я не делаю массовое кино, мои фильмы далеко не для каждого. Они для тех, кто может их раскрыть»[[85]](#footnote-86).

В одном из фильмов своей трилогии **«Койяанискаци», «Поваккаци», «Накойкаци» Реджио также, как и Пелешян, использует монтажный рефрен. Он с помощью панорамы показывает лица детей, пытливо заглядывающих в камеру. Этот план символизирует собой немой вопрос о нашем будущем, каким оно будет и как дальше будет развиваться история.**

**3.2. Драматургические и композиционные приемы**

**Документальное кино, как и игровое, немыслимо без драматургии. В этом, на первый взгляд, заложено противоречие, ведь документалистика подразумевает, что мы принимаем естественное течение жизни за основу и лишь немного изменяем ход событий, создавая спровоцированные ситуации, чтобы герой смог проявить себя и свой характер. Однако без выявленного автором конфликта, весь смысл которого для зрителя заключается в интриге: преодолеет человек обстоятельства или они одолеют его, без выстроенной по нарастанию драматической линии напряжения, никакое, даже отлично снятое кино, не найдет своего зрителя. Так и гениальную задумку способно уничтожить безграмотное исполнение. Это в совокупности с другими факторами и составляет суть драматургии.**

*Драматургия* — это «особый способ выбора (отбора) содержания произведения и взаиморасположения его частей, который позволяет автору активно управлять мышлением, интересом и вниманием зрителей»[[86]](#footnote-87).

Позволим напомнить основные, ставшие уже хрестоматийными, элементы: экспозиция, завязка, перипетии, кульминация и развязка.

В конфликтном столкновении человека и препятствий, в этой борьбе наиболее многогранно раскрывается *тема* произведения, то есть то, о чем будет кино. Здесь возможны два варианта: либо автор сам конструирует свой материала таким образом, чтобы стало понятно, в чем заключается противоречие, либо ищет тему, в которой уже изначально заложено какое-то противостояние сторон, неразрешимость ситуации.

Соответственно, основная идея аудиовизуального материала, то, ради чего он был создан, есть *идея*. В ней заключается смысл, который автор хочет донести до аудитории.

С понятием драматургии связано и еще одно важное для нас определение - *композиция* (лат. сompositio - составление, соединение). Как пишет А.А. Пронин, под композицией принято понимать соотношение отдельных частей произведения и их сложное единство. Структурообразующими чертами композиции являются соразмерность, состав и мера. Продумывание и логическое выстраивание на начальном этапе всего аудиовизуального произведения позволяет в конечном итоге представить материал в единое целое.

Говоря о драматургических и композиционных приемах, мы имеем в виду построение произведения. Для этого автору предстоит ответить на целый комплекс вопросов, которые помогут выбрать наиболее оптимальное решение. Важно с самого начала определиться, каким образом будет введен в повествование герой фильма. Как пишет Сергей Муратов, возможно три решения. Автор сам представляет героя за кадром или в кадре. Отметим, что до синхронизации звука и изображения такая возможность была единственной. Во-вторых, герой может сам рассказать о себе, тогда это будет фильм-монолог. В-третьих, своим мнением о том или ином человеке могут поделиться его родные, друзья, коллеги по работе. Первые два способа относятся к монологическому решению, когда рассказывает только один человек, а третий - коллективному повествованию. Каждый из вариантов имеет свои особенности, достоинства и недостатки.

В случае с групповым повествованием можно отметить, что оно дает многомерное представление о человеке, потому что представлен спектр мнений, возможно даже противоречивых. Безусловно, что каждое из них имеет право на существование и дает оценку различных качеств личности. Кроме того, образ человека может быть более приближен к реальности за счет полярности суждений. Иногда выбор коллективного рассказа неизбежен в силу объективных причин, например, человека уже нет в живых. Тогда то, каким он запомнился, и ляжет в основу фильма. С другой стороны, не стоит забывать о том, что каждая точка зрения субъективна и нельзя принимать ее за догму.

Авторское повествование о герое таит не меньше опасностей. Во-первых, личное отношение к снимаемому человеку, как положительное, так и отрицательное, будет легко угадываться и отражаться в тексте, голосе, интонации. тогда и зритель окажется подвержен этому влиянию и не сможет самостоятельно сделать выводы о том, каким он сам видит героя. Успех такого произведения будет во многом зависеть от того, удастся ли автору установить доверительные отношения с интересуемой персоной, расположить к себе, чтобы человеку самому захотелось рассказать о себе. О монологе героя как одном из самом распространенном приеме, речь пойдет далее.

**3.1.1. Монолог героя как структурообразующий элемент фильма**

Построение произведения на основе рассказа о себе сразу ставит вопрос о том, насколько созданный образ соответствует реальности. Не секрет, что человек с легкостью меняет множество масок в зависимости от того, где он находится, с кем общается, насколько комфортно ему в этом обществе и т.д. Даже подходя к своему изображению в зеркале, человек меняет выражение лица, то есть бывает нечестен и с самим собой. Съемочный процесс в этом смысле может только усилить данный эффект. Непривычное освещение, множество вопросов со стороны автора, пристальное внимание со стороны явно не способствует раскрытию человека. Одним из решений этой проблемы может быть монолог за кадром в конечном итоге.

Так поступила, например, режиссер Людмила Станукинас в зарисовке «Трамвай идет по городу» (1973 г.). Ее героиня - водитель трамвая Людмила Григорович - едет по Петербургу и словно про себя размышляет о своей работе, о пассажирах, которых она уже узнает в лицо и знает, на какой остановке они выйдут, о своей жизни. В это время в кадре салон трамвая с пассажирами, проносящиеся за окном городские улицы. Лирическое настроение рассказа женщины подчеркивается и спокойной, неторопливой музыкой. Однако четко выверенный на монтаже текст в одном интонационном ключе постепенно снижает внимание. Кроме того, незначительное количество жанровых сценок, например, среди пассажиров, значительно обедняет фильм, потому что повествование течет ровно, никаких ярко выраженных конфликтов нет, как и развивающегося действия.

Совершенно другое впечатление производит говорящий герой в кадре. Он может нестройно рассказывать о чем-либо, допускать ошибки, задумываться на какое-то время, но все это лишь придает, на наш взгляд, особую ценность, потому что перечисленные «недочеты» свидетельствуют о том, что человек рассуждает здесь и сейчас, а не выдает шаблонные ответы, он вместе с автором ищем ответ на какой-то вопрос, он делится воспоминаниями и этот монолог становится ярче, богаче, выразительнее.

Режиссер Алексей Погребной именно таким представляет нам своего героя - уникального деревенского фотографа, поэта, конюха Николая Зыкова в фильме «Дом» (2006 г.). Он неспешно рассуждает о себе, о своей жене, об увлечении пленочной фотографией, в проявлении которой участвовала его супруга. Исходя из этого логично, что в канву повествования вплетаются и эти фотографии, которые, возможно, только так и сохранились, потому что, как признается Зыков, никто, кроме его семьи, этих снимков не видел. Затем оказывается, что Зыков имеет большую коллекцию грампластинок классической музыки. Перебирая их, он рассказывает, что сначала скупил все, что были в магазине в своем городе, Кирове, потом объехал еще немало городов, чтобы найти еще. Продавцы были искренне удивлены, когда узнали, что этот человек по роду своей деятельности конюх, а не музыкант, и даже отказывались его пускать. И, конечно, такая биография еще больше заинтересовывает зрителя, который начинает испытывать уважение к тому, насколько талантлив и образован оказывается этот пожилой человек.

Мы привели в качестве примера два диаметрально противоположные решения монолога. Безусловно, что многое зависит и от самого героя, его умения рассказывать

**3.1.2. Кольцевая композиция**

*Кольцевая композиция* - построение частей произведения, при котором

начало замыкается с финалом, т.е. действие начинается с того, чем заканчивается. Это может быть связано с тем, что автор хочет показать цикличность, замкнутость, повторение чего-либо. Возможно, то, что зрителя возвращают в ту же точку, откуда он начал свое знакомство с фильмом, говорит о безысходности ситуации. Каждый автор объясняет выбор кольцевой композиции, исходя из темы произведения. В любом случае, эта рифма перекличка с началом имеет символический смысл.

В фильме Владислава Виноградова «Вороне где-то Бог...» (1974 г.) кольцевая композиция - совместная фотография мастера, который ведет актерские курсы, сначала с выпускниками, а в конце со студентами, которые еще только поступили в театральный вуз - удачный прием композиционного построения. Первая фраза автора за кадром: «Вот они и стали актерами. Четыре студенческих года пролетели как один день», а последняя - «Посмотрим, какими они станут актерами» словно напоминают о том, что вновь и вновь приходят новые абитуриенты, одни из них проваливают вступительные, так и не узнав актерской профессии, другие добиваются своего, сдав экзамены. Это повторяется из года в год, преподаватели зачастую слышат одни и те же стихотворные строчки, которые читают претенденты на профессию артиста, уже ставшие избитыми. Мало кто из этих ребят может по-настоящему удивить, привлечь внимание, оставить свой след в искусстве.

Другой пример кольцевой композиции в фильме «Хлебный день» Сергея Дворцевого. В начале мы видим продолжительный план, где пенсионеры толкают вагон с хлебом в деревню. Они еле-еле сдвигают его с места и больше 12-ти минут режиссер показывает нам, каких усилий стоит этот еженедельный привоз хлеба. В конце картины старики вынуждены толкать вагон назад, они еле сдвигают его с места. Дворцевому рассказали, что в этих же вагонах из деревни увозят и мертвых, потому что транспорт в поселок никакой не ходит и этот курсирующий вагон как единственное средство передвижения и связью с городом. Но режиссер отказался снимать вагон с телом покойника. Возможно это было сделано потому, что он хотел дать зрителям надежду, что не все так удручающе в этом селе, и пока живы эти старики к их поселку вновь и вновь будут привозить хлеб.

Фильм А. Пелешяна «Земля людей» (1966 г.) можно считать одним из примеров, где повествование построено на кольцевой композиции. Он начинается и заканчивается панорамой по многоэтажным домам. Только в начале и в конце ленты оператор панорамирует в разных направлениях.

**3.1.3. Введение "сквозного" героя**

«Сквозной» герой - это прием использования фигуры рассказчика, который повествует о каком-то явлении, событии на протяжении всего фильма. Именно через восприятие этого человека, его взгляд, отношение к объекту съемки формируется зрительское представление. «Сквозной» герой становится проводником и сопровождающим аудитории.

Одним из ярких примеров введения в картину «сквозного» героя является фильм В. Виноградова «Коммуналка» (1994 г.). Проводник съемочной группы - А. Пирожков - знакомит нас с коммуналкой на Каменноостровском проспекте, 44. Он вспоминает свои детские годы, проведенные в этом доме, беседует с жильцами комнат, некоторые из которых передаются по наследству уже в четвертом поколении, узнает историю каждой семьи, обнаруживая разные взгляды людей на жизнь.

«Сквозной» герой введен в повествование и в фильме «Мой класс» (2008 г.) Екатерины Еременко. Автор рассказывает о выпускниках физико-математического класса, закончивших столичную 91 школу в 1985 году. Картина представляет собой совокупность сюжетов о том, как сложились судьбы бывших одноклассников. При этом автор время от времени появляется в кадре и ведет зрителя на протяжении всего фильма.

**3.1.4. Временной фактор**

Применение временного фактора как драматургического приема оправдано, когда речь идет о методе наблюдения. Если автор снимает на протяжении длительного времени, например, нескольких месяцев или лет, то неизбежно сталкивается с тем, что жизнь не стоит на месте и вмешивается в ту реальность, которую создает на экране документалист.

Многие режиссеры уделяли огромное внимание фактору времени. В частности, Андрей Тарковский писал об этой категории так: «Я хочу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации времени»[[87]](#footnote-88).

Как показывает практика, время способно стать настоящим драматургом, организовывая пространство и влияя на убеждения героев. Так, например, цикл фильмов «Контрольная для взрослых», выходивший в эфир с 1978 по 1994 год, запечатлел взросление детей, начиная с детского сада. Все это время Игорь Шадхан задавал вопросы, некоторые из которых повторялись. И с каждым годом ответы детей менялись, потому что изменялись их привычки, взгляд на жизнь, восприятие окружающего мира, их мечты. Четвертое возвращение к этим героям перед весной 1985 года показало резкие перемены. Подростки потеряли индивидуальность, жизненную энергию, хотят быть как все. Они и сами понимают, что изменились, как признается один из героев, не в лучшую сторону. В итоге новый цикл оставил неприятный осадок. Затем в последней серии Шадхан приезжает к одному из героев, 24-летнему Павлу, живущему в американском городе Медисон. Молодой человек надеется, что всего через несколько лет станет профессиональным врачом, хотя сейчас работает всего лишь санитаром. Игорь Шадхан спрашивает его: «Не жалко ли таким, как вы, уезжать из России?». Павел отвечает: «А, может быть, России на нас глубоко наплевать, поэтому мы и уезжаем». И в этом запальчивом ответе угадывается и жизненная философия, и мировоззрение мужчины, и те ценности, которых он придерживается.

Только благодаря длительному наблюдению за героями Шадхану и Волошиной удалось продемонстрировать, как на протяжении времени меняется человек под влиянием различным факторов: семейного воспитания, окружения и, что оказалось не менее важным, общественно-политических событий и времени.

Еще один фильм, который мы возьмем в качестве примера использования временного фактора, – «Портрет жены художника на фоне эпохи» (реж. В. Залотуха, Г. Леонтьева, 2006 г.). В картине рассказана история жизни матушки Елены, которая в молодости вышла замуж за художника. Женщина вспоминает свое детство, родителей, как она познакомилась с будущим мужем... В ходе ее повествования выясняется, что супруги оставили светскую жизнь, потому что муж стал священником. В конце фильма показано, как ставший уже монахом, пожилой мужчина идет на кладбище. Только тогда становится ясно, что за время съемки его жена умерла, незадолго до этого приняв монашеский постриг с именем Анна. Такая развязка, совершенно неожиданная, заставляет по-другому оценить увиденное и услышанное в ленте.

В фильме Никиты Михалкова «Анна. От 6 до 18» (1993 г.) временной фактор использован как творческий прием. На протяжении 13 лет режиссер задает своей дочери одинаковые вопросы: что ей больше всего хочется, что она любит и не любит, чего боится. С каждым годом ее ответы становятся все более вдумчивыми, глубокими, обнаруживается их связь с общественно-политическими событиями в стране, о которых за кадром говорит автор.

И, наконец, еще одна картина, на которой мы хотели бы остановится, – «Марафонец» (реж. Д. Атвал, 2010 г.). В ней рассказывается об удивительном мальчике по имени Будия Сингха, которого в детстве мать продала за несколько рупий. От участи стать попрошайкой его спас тренер по дзюдо Биранчи, который заметил атлетические способности малыша и решил развивать их. Марафон за марафоном преодолевает этот выносливый мальчик, вот уже жители Индии превозносят его. Но однажды малышу становится очень плохо, тренера обвиняют в эксплуатации ребенка и доведении до истощения. Затем тренера и воспитанника разлучают, Будия возвращается к матери. За время пятилетних съемок случается непредвиденное: Биранчи убивают. Таким образом, мы видим, какое мощное влияние оказал фактор времени. В самом начале съемочного периода никто не мог предположить, что фильм закончится именно так, ведь со смертью тренера разрушились надежды мальчика стать чемпионом.

**Заключение**

Исследование специфики документальных и художественно-документальных методов создания неигрового фильма в различные временные периоды развития кинематографа позволяет сделать вывод о том, что знание методов и приемов организации пространства и времени в документальном фильме/телепередаче и владение ими имеют решающее значение для профессиональной деятельности тележурналистов и режиссеров.

Выбор метода обусловлен целью и задачами автора, темой аудиовизуального произведения, учетом особенностей героя. В практической деятельности документалистов оказывается, что один и тот же метод позволяет по-разному раскрыть замысел режиссера, усилить позицию автора, акцентировать на чем-либо внимание зрителя. Скажем, с помощью метода скрытой камеры можно снять гениальные по своему замыслу и простоте фильмы «На 10 минут старше», «Взгляните на лицо» или сенсационный фильм о личной жизни «медийных» персон. То есть один и тот же метод подачи информации может дать совершенно разные результаты творческого труда. Скажем, применение метода съемки «скрытой» камеры способно создать очередную серию разоблачений и вызвать скандал, либо передать на экране естественное поведение людей, очаровательное в своей спонтанности и непредсказуемости.

Изучение специфики методов документальной съемки - «привычная», «скрытая» и репортажная камера, спровоцированная ситуация – привело нас к выводу, что в их основе лежит *наблюдение* за течением жизни и *отбор* нужного материала, отвечающего задачам автора.

Метод наблюдения за человеком, объектом, явлением, вне зависимости от динамики развития методов, имитирующих документальную съемку, - художественная реконструкция, компьютерные технологии, – появление новых жанров на грани документального и художественного (докудрама и мокьюментари), был и остается основным инструментом познания действительности, несмотря на стремление «новых» методов вытеснить традиционные. Долгое существование метода наблюдения связано с тем, что только он способен отразить присущую неигровому фильму спонтанность, изменчивость. Любой предмет интереса режиссера раскрывает свою сущность, выявляет причинно-следственные связи при наблюдении во времени и в столкновении с препятствиями.

Стремительное развитие цифровых технологий и массовое внедрение их практически во все сферы деятельности человека, в том числе и в кинематограф, позволило значительно обогатить палитру художественно-выразительных средств экранных искусств и увеличить число методов съемки кино. Эта тенденция проявилась одновременно в двух процессах. Во-первых, в органичном сочетании документальных и художественно-документальных методов в исторических, футурологических фильмах, в которых без реконструкции прошлого и моделирования будущего не обойтись. Во-вторых, очевидно, что изобилие доступной даже обычным пользователям компьютерной графики, анимации привело к безвкусице и неуместному использованию их в рамках одного киноповествования. Тем самым это обострило конфликт между документальным и художественным, породив синтез того и другого в появлении новых жанров - документальной драмы с привлечением актеров и мокьюментари или псевдодокументального фильма, в который зритель может безоговорочно поверить.

Таким образом, стало очевидно, что сегодня, в условиях постмодернистской эстетики, необходимо критическое восприятие информации, в том числе и той, которая представлена в документалистике.

Рассмотрение некоторых типов творческих приемов режиссеров показало, что эти приемы помогают автору композиционно и драматургически организовать экранное пространство, выбрав для этого наиболее приемлемый вариант. Кроме того, приемы создания неигрового кино позволяют акцентировать внимание зрителя (монтажный рефрен), заставить задуматься (кольцевая композиция), подчеркнуть вмешательство категории времени в съемочный процесс и экранную реальность.

Комплексное понятие «создание фильма» шире рассмотренных нами методов и приемов съемки и монтажа, потому что включает еще и авторскую стилистику, характер посыла к аудитории. Эти вопросы мы рассматривали в контексте изучения съемки документального кино. Таким образом, цель нашего исследования достигнута, а рабочая гипотеза подтвердилась в ходе изучения заявленной темы. Представленная типологизация ключевых методов и приемов съемки фильма, их специфики позволяет утверждать о завершенности и целостности диссертации.

**Фильмография**

«Анна. От 6 до 18» (реж. Н. Михалков, РФ, Франция, 1993 г.);

«Беловы» (реж. Косаковский, РФ, 1994 г.);

«Брест. Крепостные герои» (реж. С. Иванов, РФ, 2010 г.);

«Броненосец Потемкин» (реж. С. Эйзенштейн, СССР, 1925 г.);

«Битва за космос» (реж. М. Эверест, К. Спенсер, РФ, Германия, Великобритания, США, 2005 г.);

«Ведьма из Блэр: курсовая с того света» (реж. Д. Майрик, Э. Санчес, США, 1999 г.);

«Великая Отечественная» («Неизвестная война», реж. Р. Кармен, СССР, 1965 г.);

«Весенние свидания» (реж. В. Трошкин, СССР, 1964 г.);

«Вечное движение» (реж. М. Меркель, СССР, 1967 г.);

«Взгляните на лицо» (реж. П. Коган, СССР, 1966 г.);

«Военная игра» (реж. П. Уоткинс, Великобритания, 1965 г.);

«Военной музыки оркестр» (реж. П. Коган, П. Мостовой, СССР, 1968 г.);

«Вороне где-то Бог...» (реж. В. Виноградов, СССР, 1974 г. );

«Вьетнам» (реж. Р. Кармен, СССР, Вьетнам, 1955 г.);

«Герои Арктики. Челюскин» (реж. Я. Посельский, СССР, 1934 г.);

«Горячее дыхание» (реж. А.А. Слесаренко, СССР, 1966 г.);

«День переезда» (реж. Л. Станукинас, СССР, 1970 г.);

«Дом» (реж. А. Погребной, РФ, 2006 г.);

«Дом на пути» (реж. И. Филатов, СССР, 1963 г.);

«Если дорог тебе твой дом» (реж. В. Ордынский, СССР, 1967 г.);

«Жертва вечерняя» (реж. А. Сокуров, СССР, 1984-1987 гг.);

«За рампой – Америка» (реж. А. Колошин, СССР, 1961 г.);

«За урожай» (реж. И. Копалин, СССР, 1929 г.);

«Зелиг» (реж. В. Аллен, США, 1983 г.);

«Земля людей» (реж. А. Пелешян, СССР, 1966 г.)

«Катюша» (реж. В. Лисакович, СССР, 1964 г.);

«Коммуналка» (реж. В. Виноградов, РФ, 1994 г.);

«Кэти, вернись домой» (реж. К. Лоуч, Великобритания, 1967 г.);

«Ленинград» (реж. Р. Кармен, СССР, 1947 г.);

«Ленинград в борьбе» (реж. Р. Кармен, Н. Комаревцев, В. Соловцев, Е. Учитель, СССР, 1942 г.);

«Люди голубого огня» (реж. Р. Григорьев, СССР, 1961 г.);

«Когда наступит голод» (реж. А. Замыслов, РФ, 2013 г.);

«Контрольная для взрослых» (реж. И. Шадхан, СССР-РФ 1978-1994 гг.);

«Куллоден» (реж. П. Уоткинс, Великобритания, 1964 г.);

«Марафонец» (реж. Д. Атвал, Великобритания, Индия, 2010 г.);

«Маринино житье» (реж. П. Мостовой, СССР, 1966 г.);

«Мой класс» (реж. Е. Еременко, Германия, Швейцария, Великобритания, Франция, 2008 г.);

«Мой муж – гений» (реж. Т. Архипцова, РФ, 2008 г.);

«Москва. Осень. 41-й» (реж. С. Иванов, РФ, 2009 г.),

«Мы были на целине» (реж. В. Трошкин, В. Ходяков, СССР, 1956 г.);

«Музыканты» (реж. К. Карабаш, Польша, 1960 г.);

«На 10 минут старше» (реж. Г. Франк, СССР, 1978 г.);

«Нанук с Севера» (реж. Р. Флаэрти, США, Франция, 1922 г.);

«Наша мама – герой» (реж. Н. Обухович, СССР, 1979 г.);

«900 незабываемых дней» (реж. В. Соловцов, 1964 г.);

«Огни Мирного» (реж. М. Славинская, СССР, 1957 г.);

«Октябрь» (реж. С. Эйзенштейн, СССР, 1927 г.);

«Освобождение» (реж. Ю. Озеров, СССР, 1968-1972 гг.);

«От весны до весны» (реж. М. Каюмов, СССР, 1963 г.);

«Парк наказаний» (реж. П. Уоткинс, Великобритания, 1971 г.);

«Первая весна» (реж. А. Медведкин, И. Посельский, СССР, 1954 г.);

«Первые на Луне» (реж. А. Федорченко, РФ, 2005 г.);

«Первый рейс к звездам» (реж. И.П. Копалин, Д.А. Боголепов, Г.М. Косенко, СССР, 1961 г.);

«Перед началом спектакля» (реж. И. Гутман, СССР, 1963 г.);

«Перед судом истории» (реж. Ф. Эрмлер, СССР, 1965 г.);

«Повесть о нефтяниках Каспия» (реж. Р. Кармен, СССР, 1953 г.);

«Подвиг Ленинграда» (реж. Е. Учитель, В. Соловцов, 1959 г.);

«Под властью мусора» (реж. А. Попова, РФ, 2013 г.);

«Покорители моря» (реж. Р. Кармен, СССР, 1959 г.);

«Портрет жены художника на фоне эпохи» (реж. В. Залотуха, Г. Леонтьева, РФ, 2006 г.);

«Пробужденная степь» (реж. Б. Небылицкий, СССР, 1954 г.);

«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (реж. Л. Варламов, И. Копалин, СССР, 1942 г.);

«Рассказ о Луизиане» (реж. Р. Флаэрти, США, 1948 г.);

«Репортаж не окончен» (реж. М. Шерман, СССР, 1965 г.);

«Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (реж. С. Нурмамед, РФ, 2009 г.);

«Россия. Полное затмение» (реж. П. Бардин, РФ, 2012 г.);

«Седовцы» (реж. Р. Кармен, СССР, 1940 г.);

«Семья человеческая» (реж. В. Шлесицкий, СССР, 1966 г.);

«Сена встречает Париж» (реж. Й. Ивенс, Франция, 1957 г.);

«Стратегия Победы» (реж. В. Рабинович; С. Белянинов; В. Крюков; И. Беляев; С. Зеликин; СССР, 1985 г.);

«Сталинград» (реж. Л. Варламов, СССР, 1943 г.);

«Счастье» (реж. С. Дворцевой, Казахстан, РФ, 1995 г.);

«Там, за горами, горизонт» (реж. И. Герштейн, Б. Галантер, СССР, 1966 г.);

«Тише!» (реж. В. Косакосвкий, РФ, 2003 г.);

«Трамвай идет по городу» (реж. Л. Станукинас, СССР, 1973 г.);

«Трасса» (реж. С. Дворцевой, РФ, 1999 г.);

«Турксиб» (реж. В. Турин, СССР, 1929 г.);

«Урок длиною в год» (реж. Р. Ясинский, СССР, 1963 г.);

«Фарребик, или Времена года» (реж. Ж. Рукье, Франция, 1946 г.);

«Флешбэк» (реж. Г. Франк, Израиль, Латвия, 2002 г.);

«Хлебный день» (реж. С. Дворцевой, РФ, 1998 г.);

«Хроника одного лета» (реж. Ж. Руш и Э. Морен, Франция, 1961 г.);

«Человек из Арана» (реж. Р. Флаэрти, Великобритания, 1934 г.);

«Энергия и земля» (реж. Й. Ивенс, Нидерланды, 1940 г.);

«Это Spinal Tap» (реж. Р. Райнер, США, 1984 г.);

«Я - Вольф Мессинг» (реж. Н. Викторов, РФ, 2009 г.);

«Ярмарка» (реж. И. Беляев, СССР, 1968 г.);

**Библиография**

**Учебники и учебные пособия**

Абдуллаева З.К. Постдок. Игровое/неигровое. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с., ил.

Багиров Э.Г., Борецкий Р.А., Юровский А.Я. Основы телевизионной журналистики. Издание 2-е, переработанное и дополненное. М.: 1987. – 238 с.

Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М.: Искусство, 1972. - 384 с.

Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. - 328 с.

1. Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения / Игорь Беляев. – М.: ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2005. – 352 с.
2. Бондарева Е.Л., Шилова Л.Ф. Очерк на экране. Минск, Изд. БГУ им. В.И. Ленина, 1969. - 116 с.

Быков Р.Е. Теоретические основы телевидения. Учеб. для вузов / Оформление обложки С. Шапиро, А. Олексенко. – СПб.: Лань, 1998. – 288 с.

Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: На телевизионных подмостках: Учеб. пособие. – М.: КДУ; Высшая школа, 2003. – 320 с.

Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: проблемы, программы, лица: сборник статей / А. Вартанов. – М.: КДУ, 2009. – 480 с.

Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики: Учеб. пособие / Т.В. Васильева и др.; Под ред. С.Ю. Агапитовой, Е.П. Почкай. – СПб.: Специальная Литература, 2004. – 288 с., 32 с. ил.

Вильчек В.М. Под знаком ТВ. – М.: Искусство, 1987. – 240 с.

1. Гамалей В.А. Мой первый видеофильм от А до Я. – СПб.: Питер, 2006. – 268 с.
2. Гаркушенко М.М. Автор-документалист в кино и на телевидении / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Информ.-метод. отд. Кафедра драматургии кино. – М., 1971. 32 с.
3. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М., "Искусство", 1974. - 264 с.

Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М., «Искусство», 1965. – 240 с.

1. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.А. Голядкин. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 141 с. – (Серия «Телевизионный мастер-класс»).
2. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. – 240 с.
3. Добин Е. С. Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961. - 228 с.
4. Документальное кино сегодня : [Сборник статей]. - Москва : Искусство, 1963. - 270 с.
5. Долинин Д. А. Киноизображение для «чайников»: Учеб. пособие для студентов, обучающихся специальности кинорежиссера и кинооператора, а также для абитуриентов / Д. А. Долинин. – 10-е изд., доп. – СПб.: Издание автора, 2011. – 118 с.
6. Дробашенко С.В. История советского документального кино. Учебно-методическое пособие. Изд-во Моск. ун-та, 1980. 89 с.
7. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа: [Эстетика документализма]. – М. : Искусство, 1986. – 320 с.
8. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., 1972. 184 с.

Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор. –М.: ВГИК, 2001. – 268 с.

Ильин Р.Н. Изобразительные ресурсы экрана. – М.: Искусство, 1973. – 255 с.

1. Кацев И.Г. История российского телевидения (1907-2000). – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 256 с.

Копылова Р.Д. Кинематограф плюс телевидение. Факты и суждения. – М., Искусство, 1977. – 136 с.

1. Красинский А.В. Кино: игровое плюс документальное. – Мн.: Наука и техника, 1987. – 136 с.
2. Кудряшов Н.Н. Специальные киносъемки. - М., Искусство, 1978. - 286 с.

Кузнецов Г.В. ТВ-журналист. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980, – 256 с.

1. Кузнецов Г.В. ТВ-журналистика: критерии профессионализма – М.: РИП-холдинг, 2003. – 220 с. – (Практическая журналистика).
2. Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика: Учебник / Г. В. Кузнецов и др. – 5-е изд., перераб. и доп. – М.: Изд-во Моск. ун-та: Наука, 2005. – 368 с. – (Классический университетский учебник).
3. Лесин В.П. Киноочерк-портрет : (Обраб. стенограмма лекции) /Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М., 1961. 39 с.
4. Лесин В.П. Мысль и образ в документальном фильме / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М., 1966. 41 с.
5. Магидов В.М. Зримая память истории. - М.: Сов. Россия, 1984. - 144 с.
6. Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. - М.: Материк, 2001. - 188 с.
7. Мартыненко Ю.Я. Введение в теорию документального кино : [Учеб. пособие] /Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра киноведения. – М., 1973. 70 с.

Медынский С.Е. Компонуем кинокадр. – М.: Искусство, 1992. – 238 с.

1. Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. – М.: «Издательство 625», 2004. – 144 с.: ил.

Медынский С.Е. Оператор: Пространство. Кадр: Учеб. пособие для студентов вузов / С.Е. Медынский. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 111 с. – (Серия «Телевизионный мастер-класс»).

1. Меркель М.М. Вечное движение. Съемочный дневник об ансамбле И. Моисеева. М.: Искусство, 1972. - 166 с.
2. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. - М.: ВК, 2009. – 363 с.

Муратов С.А. Пристрастная камера: Учеб. пособие для студентов вузов / С.А. Муратов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 187 с. – (Серия «Телевизионный мастер-класс»).

1. Никифоров А.Г. Очерк в кино. - Москва : Искусство, 1962. - 119 с.

Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / Пер. с французского И.И. Челышовой. - М.: Новое литературное обозрение, 2012. - 248 с.: ил. (Серия "Кинотексты").

Пажитнова Л.И. Кадр... и вся жизнь. М.: Всесоюзное творческо-производственное объединение "Киноцентр", 1988. - 144 с.

1. Парфенов Л.Г., Чекалова Е.Л. Нам возвращают наш портрет: Заметки о телевидении. – М.: Искусство, 1990. – 207 с.
2. Петров Г.Н. Телевизионная драматургия: Проблемы журналистского мастерства и особенности творчества. – СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 1999. – 120 с.

Познин В.Ф. Основы монтажа изображения: Учеб. пособие / В.Ф. Познин. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2000. – 58 с.

Почкай Е.П. Выразительные средства телевидения и радио: Учеб. пособие / Е. П. Почкай. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2000. – 104 с.

1. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. - 454 с.

Пронин А.А. Основы сценарного мастерства: Учеб. пособие для студентов-тележурналистов / А.А. Пронин. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2008. – 130 с.

Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: Учеб. пособие / А.А. Пронин. – СПб.: Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2010. – 112 с.

1. Рунге С.В. Формула счастья: Из дневника кинодокументалиста. - М.: Сов. Россия, 1989. - 128 с. - (Время. Характер. Судьба).

Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В.С. Саппак. – М.: Аспект Пресс, 2007. – 168 с. – (Серия «Золотой фонд ТВ-литературы»).

Саруханов В.А. Азбука телевидения, или И это все о нем?.: Справочное издание / В.А. Саруханов. – СПб.: Всемирное слово, 2005. – 478 с.

Современный документальный фильм : [Сборник статей] /[Ред. коллегия: С. Дробашенко (гл. ред.)] [и др.]; Союз кинематографистов СССР. Совет по теории и критике науч. и докум. кино. - Москва : Искусство, 1970. - 248 с.

Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Editing: television, cinema, video: Учебник для студентов / А. Г. Соколов. Ч. 1. – 2-е изд.– М.: Дворников, 2005. – 242 с.

1. Страницы истории отечественного кино [сборник статей] /Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, НИИ киноискусства; [сост.: к.иск. Д.Л. Караваев отв. ред.: к.филол.н. Л.М. Будяк]. - Москва : Материк, 2006. - 284 с.
2. Стреков И.И. Автор и документальный фильм / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра драматургии кино. – М., 1967. 38 с.
3. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М., 1993. 92 с.
4. Тюрин Ю.П. История и киномистификации: Кино, правда истории, духовные традиции. - М., 2008. - 296 с.

Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении: Пер. с англ. А.М. Аемуровой, Ю.В. Волковой под ред. С.И. Ждановой – М.: ГИТР, 2005. – 196 с. – (Серия «Телемания»).

1. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов. - 6 изд. - М.: Академический Проект; Фонд "Мир", 2009. - 512 с.
2. Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учебное пособие / В.Л. Цвик. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 382 с.
3. Шестеркина Л.П., Николаева Т.Д. Методика телевизионной журналистики: Учеб. пособие для студентов вузов / Л.П. Шестеркина, Т.Д. Николаева. – М.: Аспект Пресс, 2012. – 224 с.

**Диссертации и авторефераты диссертаций**

Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Барнаул, 2011. - 161 с.

Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010. - 191 с.

Сычев Сергей Вячеславович. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма. Дис. на соискание научной степени кандидата филологических наук. М., 2009. - 345. с.

Теракопян Мария Леонидовна. Влияние компьютерных технологий на современный кинопроцесс. Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2006. - 175 с.

Ермишева М. Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма. Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010. - 171 с.

Иорданиди О.В. Монтажная выразительность исторического документального фильма. Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2004. - 192 с.

Мазурина Е.А. Взаимодействие документальных форм кинематографа и телевидения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1984. - 168 с.

Самарай Амер. Авторский видеофильм: Специфика творческой работы. Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2000. - 186 с.

Ерохин С.В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства. Дис. на соискание ученой степени доктора философских наук. М., 2010. - 360 с.

Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты. Дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2009 г. - 345 с.

Гудяков Р.В. Драматизация информации на российском телевидении как фактор формирования социальной идентичности: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2012. - 24 с.

Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1990.

Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2009. - 25 с.

Новикова Анна Алексеевна Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. Экранная интерпретация реальности средствами телевидения. М. 2011. - 383 с.

**Электронные источники**

Берлин-2014: Кен Лоуч о кино, которое меняет мир // Интернет-версия журнала «Сеанс». 1990-2014.

# URL: http://seance.ru/blog/festivali/kenloach\_berlinale2014/ (дата обращения 13.02.2014).

Везунчик Виктор Косаковский. Да здравствуют антиподы// Интернет-версия журнала «Чайка». 2001-2014. URL: http://www.chayka.org/node/4900 (дата обращения 17.01.2014).

Герц Франк: «Смотреть и видеть»// Интернет-версия журнала «Искусство кино». 2012. URL: http://kinoart.ru/ru/archive/2004/03/n3-article19 (дата обращения 17.01.2014).

Жизнь и кино Роберта Флаэрти// Интернет-версия журнала «Сеанс». 1990-2014. URL: http://evartist.narod.ru/text3/54.htm (дата обращения 17.01.2014).

«Запечатленное время» // Медиа-архив «Андрей Тарковский». 2008. URL.: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html (дата обращения 08.02.2014).

Луи, Шепилов, Михоэлс... // Российская газета. 1998-2015.

URL.: http://www.rg.ru/2009/06/18/volin.html (дата обращения 05.07.2014).

Малькова Л.Ю. ТВ: игры с документальной формой // Электронный научный журнал факультета МГУ им. М.В. Ломоносова «Медиаскоп» № 3, 2012. 2003-2015.

URL.: http://www.mediascope.ru/node/1126 (дата обращения 17.03.2015).

88. Мы были с Ландау на «ты» // «Российская газета». 1998-2015.

URL.: http://www.rg.ru/2008/11/20/landau-ginzburg.html (дата обращения: 12.01.2015).

89. Первый канал совместно с Би-Би-Си начинает показ нового сериала - "Битва за космос" // Первый канал. 1996-2015.

URL.: http://www.1tv.ru/news/print/57713 (дата обращения 08.02.2014).

90. Ромм М.И. Размышления: советский и зарубежный кинематограф // FictionBook.lib. 2009-2015. URL: http://fictionbook.ru/author/mihail\_ilich\_romm/razmiyshleniya\_sovetskiyi\_i\_zarubejniyyi/read\_online.html?page=2 (дата обращения: 08.03.2015).

91. Росс Макэлви: Документалисты - это оппозиция // Интернет-версия журнала «Искусство кино». 2012. URL: http://kinoart.ru/archive/2009/09/n9-article20 (дата обращения 12.04.2015).

1. Дробашенко С.В. Феномен достоверности М., 1972; «Правда кино и "киноправда"» М., 1967; Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография М., 2009, Пристрастная камера М., 2004; Никифоров А.Г. Очерк в кино М., 1962; Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе М., 2004; Малькова Л.Ю. ТВ: игры с документальной формой // Медиаскоп, 2012, № 3; Гудяков Р.В. Докудрама на телевидении: традиции и новаторство // Меди@льманах, [2009, № 2](http://www.mediascope.ru/old/category/6/255/261); Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности. Дис. на соиск. уч. ст. канд. филологических наук. Барнаул, 2011; Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. Дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2010. [↑](#footnote-ref-2)
2. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: дис. ... канд. филолог. наук. М., 2009. С. 75. [↑](#footnote-ref-3)
3. Цит. по: Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. С. 202. [↑](#footnote-ref-4)
4. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм - опыты социального творчества. - М.: Материк, 2005. С. 100. [↑](#footnote-ref-5)
5. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. – М.: Материк, 2005. С. 129. [↑](#footnote-ref-6)
6. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. С. 340. [↑](#footnote-ref-7)
7. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. – М.: Материк, 2005. С. 183. [↑](#footnote-ref-8)
8. Кинорежиссер Сергей Дворцевой: "Крупный чиновник в Астане сказал, что "Тюльпан" вреднее, чем "Борат" // «Известия». 2014.

   URL.: http://izvestia.ru/news/342931 (дата обращения: 12.01.2014). [↑](#footnote-ref-9)
9. Цит. по: Обсуждение фильма «Флешбэк» // Россия - Культура. 2002. URL.: http://tvkultura.ru/anons/show/episode\_id/273731/brand\_id/20934/ (дата обращения: 05.04.2015). [↑](#footnote-ref-10)
10. Росс Макэлви: Документалисты - это оппозиция // Интернет-версия журнала «Искусство кино». 2012. URL.: http://kinoart.ru/archive/2009/09/n9-article20 (дата обращения: 12.04.2015). [↑](#footnote-ref-11)
11. [«Запечатленное время»](http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html) // Медиа-архив «Андрей Тарковский». 2008.

    URL.: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html (дата обращения: 08.02.2014) [↑](#footnote-ref-12)
12. [«Запечатленное время»](http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html) // Медиа-архив «Андрей Тарковский». 2008.

    URL.: http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html (дата обращения: 08.02.2014). [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же. [↑](#footnote-ref-14)
14. Везунчик Виктор Косаковский. Да здравствуют антиподы // Интернет-версия журнала «Чайка». 2001-2014.

    URL: http://www.chayka.org/node/4900 (дата обращения: 17.01.2014). [↑](#footnote-ref-15)
15. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. С. 269. [↑](#footnote-ref-16)
16. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. –М., 1972. С. 156. [↑](#footnote-ref-17)
17. Пронин А.А. Сценарий документального телефильма: учеб. пособие / А.А. Пронин. – СПб., 2010. С. 49. [↑](#footnote-ref-18)
18. Пронин А.А. Основы сценарного мастерства: учеб. пособие для студентов-журналистов / А.А. Пронин. – СПб., 2008. С. 41. [↑](#footnote-ref-19)
19. Правда кино и «киноправда». - М., Искусство. 1967. С. 304. [↑](#footnote-ref-20)
20. Правда кино и «киноправда». – М., Искусство. 1967. С. 304. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. С. 305. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же. С. 309. [↑](#footnote-ref-23)
23. Жизнь и кино Роберта Флаэрти // Интернет-версия журнала «Сеанс». 1990-2014.

    URL: http: //evartist.narod.ru/text3/54.htm (дата обращения: 17.01.2014). [↑](#footnote-ref-24)
24. Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития): дис. ... канд. филолог. наук. М., 1975. С. 42-43. [↑](#footnote-ref-25)
25. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. – М., 1972. С. 156-157. [↑](#footnote-ref-26)
26. Цит. по: Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. С. 211-212. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же. С. 201. [↑](#footnote-ref-28)
28. Меркель М.М. Вечное движение. Съемочный дневник об ансамбле И. Моисеева. – М., 1972. С. 36. [↑](#footnote-ref-29)
29. Меркель М.М. Вечное движение. Съемочный дневник об ансамбле И. Моисеева. – М., 1972. С. 40. [↑](#footnote-ref-30)
30. Цит. по: Людмила Игоревна Станукинас // «Киноглаз». 2015.

    URL.:http://www.kinoglaz.fr/u\_fiche\_person.php?lang=ru&num=13552 (дата обращения 31.03.2015). [↑](#footnote-ref-31)
31. Цит. по: Сергей Дворцевой: «Ручная работа» // «Искусство кино». 1997.

    URL.: http://kinoart.ru/archive/1997/11/n11-article16 (дата обращения: 30.01.2015). [↑](#footnote-ref-32)
32. Цит. по: Сергей Дворцевой: «Ручная работа» // «Искусство кино». 1997.

    URL.: http://kinoart.ru/archive/1997/11/n11-article16 (дата обращения: 30.01.2015). [↑](#footnote-ref-33)
33. Цит. по: Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. - М.: ВК, 2009. С. 174. [↑](#footnote-ref-34)
34. Саппак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / В. Саппак. – М.: Аспект Пресс, 2007. С. 18. [↑](#footnote-ref-35)
35. Никифоров А.Г. Очерк в кино. - Москва : Искусство, 1962. С. 36. [↑](#footnote-ref-36)
36. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. С. 270. [↑](#footnote-ref-37)
37. Цит. по: Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. С. 271-272. [↑](#footnote-ref-38)
38. Цит. по: Мышеловка (c Сергеем Дворцевым беседует Константин Шавловский) // «Сеанс».

    URL.: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\_dept\_id=1&e\_person\_id=257

    (дата обращения: 30.02.2015). [↑](#footnote-ref-39)
39. Меркель М.М. Вечное движение. Съемочный дневник об ансамбле И. Моисеева. – М., 1972. С. 78. [↑](#footnote-ref-40)
40. Современный документальный фильм: [Сборник статей] /[Ред. коллегия: С. Дробашенко (гл. ред.)] [и др.]; Союз кинематографистов СССР. Совет по теории и критике науч. и докум. кино. - М.: Искусство, 1970. С. 216. [↑](#footnote-ref-41)
41. Цит. по: Бондарева Е.Л., Шилова Л.Ф. Очерк на экране. Минск.: Изд. БГУ им. В.И. Ленина, 1969. С. 48. [↑](#footnote-ref-42)
42. Цит. по: Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. С. 278. [↑](#footnote-ref-43)
43. Цит. по: Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. С. 278. [↑](#footnote-ref-44)
44. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. – М.: Материк, 2005. С. 108. [↑](#footnote-ref-45)
45. Дробашенко С.В. История советского документального кино. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 76. [↑](#footnote-ref-46)
46. Никифоров А.Г. Очерк в кино. М.: Искусство, 1962. С. 36. [↑](#footnote-ref-47)
47. Дробашенко С.В. История советского документального кино. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 76. [↑](#footnote-ref-48)
48. Герц Франк: «Смотреть и видеть» // Интернет-версия журнала «Искусство кино». 2012. URL.: http://kinoart.ru/ru/archive/2004/03/n3-article19 (дата обращения: 17.01.2014). [↑](#footnote-ref-49)
49. Герц Франк: «Смотреть и видеть» // Интернет-версия журнала «Искусство кино». 2012. URL.: http://kinoart.ru/ru/archive/2004/03/n3-article19 (дата обращения: 17.01.2014). [↑](#footnote-ref-50)
50. Никифоров А.Г. Очерк в кино. М.: Искусство, 1962. С. 35. [↑](#footnote-ref-51)
51. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М.: Наука, 1972. С. 156. [↑](#footnote-ref-52)
52. Цит. по: Мышеловка (c Сергеем Дворцевым беседует Константин Шавловский) // Сеанс.

    URL.: http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\_dept\_id=1&e\_person\_id=257

    (дата обращения: 30.02.2015). [↑](#footnote-ref-53)
53. Меркель М.М. Вечное движение. Съемочный дневник об ансамбле И. Моисеева. М.: Искусство, 1972. С. 50. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же. С. 113. [↑](#footnote-ref-55)
55. Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М.: Гелеос, 2005. С. 65. [↑](#footnote-ref-56)
56. Беляев И.К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М.: Гелеос, 2005. С. 69. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же. С. 70. [↑](#footnote-ref-58)
58. # Берлин-2014: Кен Лоуч о кино, которое меняет мир // Интернет-версия журнала «Сеанс»

    1990-2014.

    URL: http://seance.ru/blog/festivali/kenloach\_berlinale2014/ (дата обращения: 13.02.2014). [↑](#footnote-ref-59)
59. Первый канал совместно с Би-Би-Си начинает показ нового сериала – "Битва за космос" // Первый канал. 1996-2015. URL.: http://www.1tv.ru/news/print/57713 (дата обращения: 08.02.2014). [↑](#footnote-ref-60)
60. # Этот маньяк - не Ландау // «Известия». 2015. URL.: http://izvestia.ru/news/342041 (дата обращения: 12.012015).

    [↑](#footnote-ref-61)
61. Мы были с Ландау на «ты» // «Российская газета». 1998-2015.

    URL.: http://www.rg.ru/2008/11/20/landau-ginzburg.html (дата обращения: 12.01.2015). [↑](#footnote-ref-62)
62. Цит. по: Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. – М.: ВК, 2009. С. 299-300. [↑](#footnote-ref-63)
63. # Луи, Шепилов, Михоэлс... // Российская газета. 1998-2015.

    # URL.: http://www.rg.ru/2009/06/18/volin.html (дата обращения: 05.07.2014).

    [↑](#footnote-ref-64)
64. Mocumentary: история вопроса // Интернет-версия журнала «Сеанс». 1990-2014.

    URL.: http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/ (дата обращения 18.04.2014). [↑](#footnote-ref-65)
65. Mocumentary: история вопроса // Интернет-версия журнала «Сеанс». 1990-2014.

    URL.: http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/ (дата обращения 18.04.2014). [↑](#footnote-ref-66)
66. Современные СМИ: между правдой и вымыслом // Электронный научный журнал факультета журналистики МГУ «Медиаскоп».

    http://www.mediascope.ru/node/1513 (дата обращения: 08.02.2014). [↑](#footnote-ref-67)
67. Андрей Лошак. О том, как все поверили фильму «Полное затмение» // «Город». 1999-2015.

    URL: http://gorod.afisha.ru/archive/sluchai-loshak-polnoe-zatmenie/ (дата обращения: 08.01.2014 г.) [↑](#footnote-ref-68)
68. Никифоров А.Г. Очерк в кино. - Москва : Искусство, 1962. С. 41. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же. С. 42. [↑](#footnote-ref-70)
70. Никифоров А.Г. Очерк в кино. - Москва : Искусство, 1962. С. 40. [↑](#footnote-ref-71)
71. Там же. С. 40. [↑](#footnote-ref-72)
72. Никифоров А.Г. Очерк в кино. – М.: Искусство, 1962. С. 46. [↑](#footnote-ref-73)
73. М. Ромм. Размышления: советский и зарубежный кинематограф // FictionBook.lib. 2009-2015.

    URL: http://fictionbook.ru/author/mihail\_ilich\_romm/razmiyshleniya\_sovetskiyi\_i\_zarubejniyyi/read\_online.html?page=2 (дата обращения: 08.03.2015). [↑](#footnote-ref-74)
74. Сб. Документальное кино сегодня. М.: Искусство, 1963. С. 176. [↑](#footnote-ref-75)
75. Никифоров А.Г. Очерк в кино. - М.: Искусство, 1962. С. 50. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же. С. 50. [↑](#footnote-ref-77)
77. Сергей Шакуров о фильме «Зворыкин-Муромец»: «Для меня это было открытием» // «Комсомольская правда». 2015.

    URL: http://www.kp.ru/daily/24476/634665/ (дата обращения: 12.03.2015). [↑](#footnote-ref-78)
78. Теракопян М.Л. Влияние компьютерных технологий на современный кинопроцесс: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. С. 31. [↑](#footnote-ref-79)
79. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: дис. ... док. искусствоведения. СПб., 2009 г. С. 237. [↑](#footnote-ref-80)
80. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 113. [↑](#footnote-ref-81)
81. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. - М.: ВК, 2009. С. 168. [↑](#footnote-ref-82)
82. Муратов С.А. Документальный фильм. Незаконченная биография. - М.: ВК, 2009. С. 171. [↑](#footnote-ref-83)
83. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., «Искусство», 1966. С. 86-87. [↑](#footnote-ref-84)
84. Внутренняя вселенная // Интернет-версия журнала «Сеанс».

    URL: http://seance.ru/blog/portrait/peleshyan\_artamonov/ (дата обращения: 12.05.2015). [↑](#footnote-ref-85)
85. Годфри Реджио: «Не моя задача спасать мир» // Интернет-версия журнала «Сеанс».

    URL: http://seance.ru/blog/interviews/godfrey\_reggio/ (дата обращения 12.05.2015). [↑](#footnote-ref-86)
86. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео - Editing: television, cinema, video.

    — M.: Издатель А. Г. Дворников, 2003. Ч. III. С. 13. [↑](#footnote-ref-87)
87. Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993. С. 20. [↑](#footnote-ref-88)