САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**БАБАЕВ Нахид Ровшан оглы**

**Использование методов игрового кино в документалистике**

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

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель −

докт. филол. наук,

доцент С. Н. Ильченко

Вх. № \_\_\_\_\_\_\_ от \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

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

Санкт-Петербург

2015

Оглавление

[Введение 3](#_Toc419667447)

[Глава I. Взаимодействие игрового и неигрового кино 10](#_Toc419667448)

[§ 1.1 Разделение кино на игровое и документальное. Принципиальное отличие методов работы 10](#_Toc419667449)

[§ 1.2 Применение игровых элементов в документальном кино 19](#_Toc419667450)

[§ 1.3 Приемы документального кино в игровых картинах: первые примеры и опыт использования 24](#_Toc419667451)

[Глава II. Методы игрового кино в документалистике 29](#_Toc419667452)

[§ 2.1 Реконструкция реальных событий 29](#_Toc419667453)

[§ 2.2 Компьютерные технологии 40](#_Toc419667454)

[§ 2.3 Работа с непрофессиональными актерами 44](#_Toc419667455)

[§ 2.4 Использование профессиональных актеров 46](#_Toc419667456)

[§ 2.5 Постановочная съемка вымышленных событий 50](#_Toc419667457)

[§ 2.6 Использование мультипликации и сцен игрового кино 58](#_Toc419667458)

[Глава III. Собственный опыт создания документального фильма 60](#_Toc419667459)

[§ 3.1. Межгосударственная телерадиокомпания «МИР»: структура и формирование контента 60](#_Toc419667460)

[§ 3.2 Концепция фильма «Следопыты Победы» 62](#_Toc419667461)

[§ 3.3. Использование методов игрового кино в документальном проекте «Следопыты Победы» 63](#_Toc419667462)

[Заключение 69](#_Toc419667463)

[Список литературы 72](#_Toc419667464)

[Видеоматериалы 74](#_Toc419667465)

[Библиографический список 78](#_Toc419667466)

[Фильмография 81](#_Toc419667467)

[Приложения 85](#_Toc419667468)

# Введение

Кино появилось в конце XIX века и с тех пор настойчиво стремится определить свое место в обществе и в системе других искусств. Итальянский критик и писатель Риччото Канудо в 1919 году назвал кино «седьмым» искусством[[1]](#footnote-1) (по его мнению «шестое» - танец). Детище эпохи бума технического прогресса стремится унаследовать опыт и традиции литературы, театра, живописи и других искусств, заявляя себя их наследником, а порою даже заменителем. Кинематограф – появился как новый способ понимания, фиксации и интерпретации действительности.

За чуть более чем вековую историю кинематограф прошел путь от забавного феномена движущейся картинки до полноценного зрелища, от робких попыток фиксировать действительность до создания этой самой действительности. Развитие и обогащение выразительных средств кино далеко до завершения. Поэтому оно постоянно выдвигает все новые и новые задачи перед художниками, которые создают произведения искусства, и теоретиками, которые его изучают.

Именно документалистика всегда являлась самым полным отражением смены культурных циклов и социальных предпочтений, мышлений разных эпох и их художественных поисков. Документалистика пишет историю аудиовизуальными средствами, является самым востребованным летописцем современности.

За «взрывом документализма» времен перестройки последовало практически полное исчезновение документальных фильмов с экранов в 90-ые годы. В начале XXI века документалистика вернула себе позиции одного из главных ТВ продуктов. В 2009 году крупные российские телеканалы показали более 1900 часов документального кино. К 2010 году 7% контента в телевизионной структуре составила документалистика, это 5-ое место с долей аудитории 26%. По этому показателю документальные фильмы уступили только новостям, развлекательным программам, кино и сериалам[[2]](#footnote-2).

Во многом такой рост популярности связан с развитием техники. Если раньше для производства документального кино требовалось много финансовых вложений и труда нескольких десятков специалистов, то сегодня качественный документальный фильм может снять один человек и за довольно скромные деньги. Также стоит отметить и непривязанность режиссеров и авторов документального кино к студиям.

Технический прогресс в XXI веке позволяет «снять» на компьютере практически все. Известный случай, когда после выборов в Государственную Думу в 2012 году в сети появился ролик с вбросом бюллетеней. Специалисты определили, что видео было снято при помощи хромакея (рира). В связи с подобными явлениями сегодня возрастает роль и значимость документального фильма, основой которого является фиксация и осмысление реальности, в основе которой находится факт и документ. «Документальное кино — вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий»[[3]](#footnote-3).

За все время своего существования документалистика создала некие формы, границы существования документального кино, способы отражения действительности, создания образа. Например, если речь идет о каким-либо историческом персонаже, то на экране зритель видит его портрет, а рядом -кратко его биография: когда родился, чем занимался и так далее. Или же изречение человека обычно приводится следующим образом: портрет говорящего и рядом напечатана цитата со ссылкой на источник. Однако подобные приемы со временем превращаются в штампы, и зритель перестает их воспринимать. А как сделать так, чтобы материал воспринимался остро? Сегодня актуализация исходного документального материала происходит в том числе и с помощью методов игрового кино.

Отличительной особенность современного документального телевизионного фильма можно считать его уклон в сторону развлекательности. По мнению исследователей, «основным мотивом увлечения современной аудитории телевидением является именно развлечение, что представляет собой естественную реакцию на вполне реальные жизненные процессы, связанные со сложными социальными условиями».[[4]](#footnote-4) Принцип развлекательности лег в основу абсолютно всех программ на телевидении. Сегодня «зрительский успех определяет не столько то, ЧТО показывают, сколько то, КАК показывают».[[5]](#footnote-5) Иными словами, форма журналистского произведения становится не менее важной, чем содержание.

Задача документального фильма - ввести зрителя в курс дела. Правильно ли потребитель воспримет информацию, зависит от грамотного построения материала, формы изложения, звуковых эффектов и других особенностей.

Изучение подобных явлений важно, прежде всего, в профессионально-образовательных целях, так как любая телевизионная программа или фильм – инструмент в руках у ее создателей и надо понимать, как этим инструментом орудовать. Все вышесказанное говорит об **актуальности исследования**.

Теоретические размышления и научная часть диссертации будут апробированы на практике. Автор данной диссертационной работы проанализирует закономерности использования методов игрового кино в отечественных документальных телефильмах последних 15 лет, возникшие в ходе реализации авторского документального проекта.

**Объектом** нашего исследования являются отечественные документальные телефильмы, вышедшие в эфир трех федеральных каналов (Россия 1, Первый канал и НТВ) за последние 15 лет и в которых активно используются методы игрового кино.

**Предмет** – способы и виды реализации методов игрового кино в современной отечественной теледокументалистике.

**Цель** научной работы – выявить, описать и охарактеризовать методы игрового кино, используемые в процессе создания современных российских документальных фильмов.

В этой связи представляется необходимым решение следующих исследовательских **задач**:

1. Проанализировать традиции использования в документалистике методов организации материалов игрового кино.
2. Выявить предпосылки и факторы определяющие использование методов игрового кино в современной отечественной документалисткие
3. Составить классификацию мотодов игрового кино, привлекаемых для реализации в процессе создания отечественных документальтных фильмов
4. Обосновать использование методов игрового кино в собственном документальном проекте «Следопыты Победы» на МТРК «Мир».

Теоретики телевидения и кино проявляют интерес к документалистике. Известный латвийский режиссер Герц Франк в своих работах рассматривает роль режиссера документального кино, его умение находить тему, создавать образы и умение подавать ее зрителям.

Андре Базен, французский исследователь, изучал постановочные кадры в структуре доккино. Среди работ теоретиков документального кино также можно выделить труды С. Гинзбурга, С. Фрейлих, З. Кракауэра, З. Абдуллаевой, А. Монтегю, Д. Лейда, С. Муратова, М. Рабинера и других. Российские исследователи С. Дробашенко и Г. Прожико посвятили несколько трудов «экранному документу», рассматривая документальный фильм с точки зрения отражения реальности. Среди практиков, у которых есть опыт создания и игровых и документальных картин можно выделить Г. Франка, Хуциева, М. Ромма. Кроме того, об игровых началах в кино рассуждали Г. Козинцев, Л. Трауберг, А. Кончаловский, В. Юткевич, А. Митта и другие. Все они так или иначе касались вопросов отдельных методов (игры актеров, постановочных кадров, реконструкции событий и других).

Автором данной работы были проанализированы также иностранная литература, касающаяся темы исследования. Стоит отметить, что в работах английских (например, сборник под редакцией [Geoffrey Nowell-Smith](http://www.amazon.com/s/ref=ntt_athr_dp_sr_1?ie=UTF8&field-author=Geoffrey+Nowell-Smith&search-alias=books&text=Geoffrey+Nowell-Smith&sort=relevancerank) The Oxford History of World Cinema) и американских исследователей (например, McLuhan M.) история становления кинематографа преподносится в несколько ином свете – она делится на доголливудское и постголливудское. А все фильмы начала ХХ века американские коллеги рассматривают как видовые (включая первые фильмы братьев Люмьер и тревел-фильмы) и фантастические (фильмы Жоржа Мельеса, например).

Новизна исследования заключается в том, что впервые были выявлены, систематизированы методы игрового кино в документалистике, а также проанализированы современные способы их использования.

В ходе исследования мы пользовались следующими методами:

* сравнительный анализ
* включенное наблюдение
* контент-анализ
* экспертное интервью и другие.

Эмпирическую базу исследования составили документальные фильмы, проекты и циклы «Первого канала», ВГТРК и «НТВ» за прошедшие пятнадцать лет (01. 2000 – 04. 2015). По данным TNS Gallup Media, именно они являются мейнстримом современного телепроизводства, занимая три верхние строчки рейтинга популярности каналов и документальных проектов.

Промежуточные результаты исследования были опубликованы в электронном сборнике статей конференции «Медиа в современном мире. 54-е Петербургские чтения».

Апробирование результатов исследования автор провел, работая корреспондентом на МТРК «Мир», а также в работе над собственным документальным проектом «Следопыты Победы» на телеканале «Мир 24».

Данная работа носит творческий характер. Она состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений.

Во введении указаны цели и задачи исследования, представлены актуальность работы, ее практическая значимость и новизна, обозначены методы исследования, а также описаны объект, предмет и материал исследования.

В первой главе мы рассматриваем исторический аспект вопроса. Изучаем первые шаги кинематографа, его документальную и игровую основу. Также здесь мы анализируем традиции использования в документалистике методов организации материалов игрового кино.

Во второй главе на основе нашего исследования мы выявляем методы игрового кино, привлекаемые для реализации в производстве отечественных фильмов на федеральных телеканалах, а также составили классификацию их классификацию.

В третьей главе автор данной диссертационной работы обосновал использование методов на примере создания собственного дщокументального проекта на телеканале Мир 24 (Межгосударственная Телерадиокомпания «Мир») «Военные трофеи. Что хранит русская земля?»

В заключении сделаны выводы по теме работы.

Приложение к дипломной работе составили: интервью с реконструктором и сценарий фильма.

# Глава I. Взаимодействие игрового и неигрового кино

## § 1.1 Разделение кино на игровое и документальное. Принципиальное отличие методов работы

С самого начала своего существования кино имеет документальный характер. Первые фильмы, снятые братьями Люмьер были лишь запечатлением на пленке действительности. «Прибытие поезда» (1896), «Выход рабочих с фабрики» (1895) и другие фильмы были сняты одним планом. Это был лишь способ фиксации окружающего мира и дальнейшей его демонстрации на экране. Позднее известный кинооператор Месгиш, работавший в свое время с Луи Люмьером, сказал: «На мой взгляд, братья Люмьер верно определили сферу владения кино. Для изучения человеческого сердца хватит романа и театра. Кино—это динамика жизни, стихийные явления природы, сутолока людской толпы; все, что проявляется в движении, что зависит от него. Объектив кинокамеры смотрит в мир»[[6]](#footnote-6).

Первая демонстрация фильма Люмьеров состоялась 22 марта 1895 года на собрании Sociétéd Encouragement à l’Industrie Nationale. Успех бы ошеломляющим.

Фильмы братьев Люмьер восхищали аудиторию не изображением интересных событий, а случайных деталей, на которые современный зритель, возможно, даже не обратил бы внимание: мягкое движение листьев на заднем плане, пока ребенок ест завтрак; игра света на воде, пока лодка покидает гавань. Первые посетители кино не требовали сюжета в нашем его понимании, а находили огромное очарование в простом записывании и воспроизведении движений живых и неживых объектов.

В начале кинопроизводства интерес представлял сам кинематографический аппарат и его способность воспроизвести движение, а не какой-то определенный фильм. Во многих странах, машины, заставляющие картинки двигаться демонстрировались на научных выставках. После успешного дебюта Люмьеры стали рекламировать свою камеру, как научный инструмент[[7]](#footnote-7), представляя ее на фотографических конгрессах и конференциях научного общества.

Со временем происходит коммерциализации кино. Если в марте 1895 года фильм демонстрировался как любопытный эксперимент, то уже в декабре того же года фильмы стали показывать за деньги, то есть с первых же шагов киноискусство стало коммерциализироваться.

Современники хвалили братьев Люмьер, практически все критики восхищались «трепетом листьев на ветру», характеризуя деятельность первый кинематографистов как «природа, застигнутая врасплох».

Во многих фильмах рубежа XIX – XX веков авторы восхищались путешествиями и поездками. Фильм о поездке, созданный братьями Люмьер, практически выделился в особый жанр. Каждая студия создавала свою собственную версию. Иногда движение поезда снимали с платформы, на неподвижную камеру. Изредка же аппаратуру помещали в сам поезд. Подобные кадры создавали иллюзию движения сквозь пространство и будоражили зрителя. Публичные мероприятия, такие как парады, всемирные выставки, и похороны, также предоставляли обильный материал начинающим операторам.

В первые годы существования кино воспринималось исключительно как фиксация действительности. Подобные подходы к кино в общем, и к документальному фильму в частности разделяют многие теоретики. «Документалисту, в отличие от мастера игрового кино, нет нужды придумывать сюжеты и характеры, писать диалоги, ему, как правило, не нужны актеры, гримы и декорации: его материал – сама жизнь. И жизнь эта дарит мгновения, способные поражать, потрясать, выражать большие идеи и чувства – надо только суметь дождаться этого мгновения, увидеть его и вовремя «схватить» камерой»[[8]](#footnote-8).

Однако главенство братьев Люмьер в кино было недолговечным. К 1897 году их фильмы утратили былую популярность. Простой фиксации зрителям было уже недостаточно.

В эти годы на авансцену кинопроизводства выходит француз Жорж Мельес.

Если братья Люмьер фиксировали действительность, копируя этим свойство фотографии, то Жорж Мельес соединил условность театра XIX века и пленку. То есть Мельес сам конструирует действительность. В отличии от братьев Люмьер, он свои фильмы снимал в студии. Это были фантастические события, которые не могли произойти в реальной жизни. Хотя фильмы Мельеса и были сделаны в том же стиле и по тем же правилам, что и у братьев Люмьер, они также наполнены магическими появлениями и исчезновениями. Достигалось это благодаря тому, что кинематографы называют «остановка действия». Однажды, во время съемки парижской площади Оперы, у него в киноаппарате заело пленку. Съемку пришлось на некоторое время приостановить. В результате получился фильм, в котором автобус неожиданно превращался в катафалк[[9]](#footnote-9). Жорж Мельес стал использовать это как художественный прием. Появлялось ощущение, что герой или объект просто исчезали или материализовывались.

Фильмы Мельеса играли ключевую роль в научных дебатах о предполагаемой театральности раннего кинематографического стиля. Ученые первоначально думали, что эффекты, достигаемые при остановке съемки, не требовали никакого редактирования. Изучение оригинальных негативов показала замещающие эффекты, которые фактически были достигнуты при помощи монтажа и редактирования. Мельес также управлял изображением посредством наложения одного кадра на другой. Таким образом он добивался того, чтобы в его фильмах пространство изображалось не как в театре, а как на ранних фотографиях. В качестве примера фильмов, где Мельес использовал подобный метод можно привести L’Homme orchester (Оркестр из одного человека, 1900) или Le Mélomane (Меломан, 1903).

Но несмотря на все кинематографические изощрения фильмы Мельеса остаются во многих отношениях чрезмерно театральны. Об этом говорила и ограниченность действия пространством сцены - герои заходили в кадр и выходили из него из-за кулис или через люк.

В одной из своих статей в 1907 году Мельес хвастался этим. Его увлекала мысль, что студия «сконструирована как одна их театральных сцен и оборудована спрятанными люками, проходами в декорациях и вертикальными рамами»[[10]](#footnote-10).

На наш взгляд, элементы возрождения мельесовской традиции предпринял известный английский режиссер Джо Райт в фильме «Анна Каренина». Местами у зрителя возникало ощущение, что он на экране видит театральную постановку.

Оба мэтра кинематографа понимали радикальные отличия своих кинематографических методов и подходов. В одном из разговоров с Жоржем Мелесом Луи Люмьер главным свойством кино назвал фиксацию действительности, и что фильмы не предназначены для художественных съемок. В ответ же ему Мельес в конце XIX века выпускил рекламу, в которой говорилось: «Господа Мельес и Роло снимают главным образом фантастические и художественные инсценировки, сцены из театральных пьес и т. п. ... таким образом, они создают особый жанр, совершенно отличный от программ, состоящих из уличных или бытовых сцен, которые принято показывать в кинематографе»[[11]](#footnote-11).

Таким образом можно сказать, что в фильмах братьев Люмьеров и Мельеса зарождаются различия между документальными и «фантастическими» (игровыми) фильмами. Люмьер по большей части снимали «реальные» события, Мельес же делал постановки.

Таким образом с первых лет существования кино имеет строгое разделение на игровое и документальное.

Игровым кино считается фильм, который снят по заранее разработанному сценарию, где актеры играют роли определённых персонажей, а основой для сюжета является вымышленная история или же реальные события, по-своему интерпретированные режиссером.

Основным же критерием игрового кино является фиксация на камеру подлинных событий и явлений в жизни человека. «Документалисту, в отличие от мастера игрового кино, нет нужды придумывать сюжеты и характеры, писать диалоги, ему, как правило, не нужны актеры, гримы и декорации: его материал – сама жизнь. И жизнь эта дарит мгновения, способные поражать, потрясать, выражать большие идеи и чувства – надо только суметь дождаться этого мгновения, увидеть его и вовремя «схватить» камерой».[[12]](#footnote-12)

Известный российский режиссер Алексей Учитель, который начинал свой творческий путь как документалист, а затем перешел к режиссуре игрового кино отметил, что игровое и документально кино объединяет вдохновение: «Здесь нет различия, просто у вас в руках разный материал. В документальном кино без эмоций ничего сделать нельзя, в противном случае ты превращаешься в ремесленника, фиксирующего какие-то картинки. В игровом кино ты с помощью нереальных людей, то есть актеров, создаешь некую реальность»[[13]](#footnote-13).

Начиная с 20-хх 30-хх годов ХХ века уже в рамках самой документалистики выделилось два направления. И.К. Беляев называет их «реалистами» и «романтистами»[[14]](#footnote-14).

Первые считают, что «прикасаться» к документальному материалу нельзя. Автор фильма должен только наблюдать и фиксировать, ни в коем случае не вмешиваясь в реальную жизнь. Эти «чистые» документалисты отрицают сценарии в любом виде.

Даже раскрывать героя в привычном нам понимании не нужно. Автор, по мнению «реалистов» должен донести до зрителя образ героя целиком, а выражать симпатию или антипатию должен сам зритель.

Основоположником этого подхода к документальному фильму принято считать российского документалиста Дзигу Вертова. Его лозунг - «жизнь, как она есть», за которым лежало желание показать на экране подлинный мир, а не придуманную подделку «под жизнь». Вертовские принципы можно резюмировать следующим образом:

1. Ярко выраженная авторская позиция.

Михаил Ромм подчеркивал, что до Дзиги Вертова существовала только хроника, с ним она стала искусством[[15]](#footnote-15). Вертов понимал роль документалиста не только как регистратора, а как идеолога, который стремился к коммунистической расшифровке мира. А это в понимании Вертова – идея всемирного братства и справедливости. «С Вертовым достоверность изображаемого стала идеологическим оружием», – утверждал известный французский исследователь кинематографа Марсель Мартен[[16]](#footnote-16).

1. Полное отрицания постановочности.

В своих дневниках великий теоретик кино пишет: «Мы, киноки, условились называть подлинным, стопроцентным кино такое кино, которое строится на организации зафиксированного киноаппаратом документального материала. Кино же, основанное на организации зафиксированного киноаппаратом материала актерской игры, мы условились считать явлением “вторичного театрального порядка”»[[17]](#footnote-17).

В своих итоговых размышлениях Дзига Вертов писал: «В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей “живого человека”. Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор-режиссер фильма»[[18]](#footnote-18)

Дзига Вертов настаивал на необходимости «мыслящего кинока-пилота» и что «результатом подобного совместного действия раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и *стратегического мозга человека, направляющего и наблюдающего, учитывающего* явится необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых обыденных вещах...»

Противник вымысла, Дзига Вертов из документальных съемок делал свои образные публицистические модели действительности. Единичный факт для него – ничто. Он лишь составной элемент такой модели.

Возьмем для примера 13 выпуск «Киноправды» (1923). Сцена похорон снята в 4 разных местах. В Астрахани кадры самих похорон, в Кронштадте – моряки засыпают могилу землей, в Петрограде – погребальный салют, а в Москве – лица участников похорон. Таким образом можно сказать, что основа творчества Дзиги Вертова – обобщение образа действительности из конкретных документальных кадров. Он поэтизировал не факт, а отражавшуюся в них новую действительность. Как пишет известный исследователь кино С. Гинзбург6 «Начиная с “Киноправды” (1922-1925) и “Киноглаза” (1924) документальные съемки – средство художественно-образного истолкования действительности». [[19]](#footnote-19)

Критики Дзиги Вертова находили теоретическими размышлениями и практической деятельностью. Съемка врасплох и идеологическая составляющая для многих считалось противоречием. Несогласие с вертовскими идеями в своих статьях указывали таких теоретики кино как: Н. Абрамов[[20]](#footnote-20), Т Селезнева[[21]](#footnote-21), Г. Аристарко[[22]](#footnote-22) и другие.

Однако со временем в российской и зарубежной теории кино идеи Дзиги Вертова стали восприниматься по другому И.К. Беляев пишет, что «беда» кинокритики заключалась в стремлении подойти к документальному искусству экрана с масштабами хроники»[[23]](#footnote-23). Позиция автора и подлинность жизни, по его мнению, находятся в тесном взаимодействии. Это, по мнению современных теоретиков, решающее условие освоения мира.

Последователями Вертова можно считать в 20-е годы В. Руттмана, на рубеже 30-х английскую школу документалистики во главе с Грирсоном, в начале 60-х годов французское «cinema verite».

Условно названные И.К. Беляевым «романтиками», режиссеры считают, что документальный фильм – не документ в чистом виде. Это прежде всего зрелище, которое должно строиться по законам искусства, а не науки. Они видят свою задачу в том, чтобы раскрыть героя, объяснить его роль в том или ином событии или явлении. В частности, он писал: «они не стесняются субъективной оценки своего героя, ибо считают, что войти во внутренний мир человека, а именно в этом суть их устремления, можно только “по личному пропуску”»[[24]](#footnote-24).

Основоположником этого метода принято считать Роберта Флаерти. Уже в первом своем фильме «Нанук с Севера» он использовал художественный подход к раскрытию героя.

Сразу найдя героя для своей картины, Р. Флаерти добавил к нему «трех молодых эскимосов в качестве помощников, а также их жен, детей, «собак в количестве двадцати пяти, сани, каяки и охотничье снаряжение»[[25]](#footnote-25). Герой фильма был в курсе, что его снимают и специально играл на камеру. Впоследствии Р. Флаерти в дневнике напишет, что на вопрос понимает ли Нанук, что от него хотят, ответил: «Да, да, агги (так они называли кино) на первом месте. […] Никто не шелохнется, ни один гарпун не будет брошен, пока ты не подашь к тому знак. […] К вечеру я израсходовал весь запас пленки. Вельбот был завален моржовым мясом, бивнями. Никогда еще нам так не везло: Нануку на охоте, а мне — на съемках»[[26]](#footnote-26)*.*

Также Р. Флаерти «женил» охотника. На самом деле тот был холостяком, а в фильме показаны его жена и дети[[27]](#footnote-27).

Дальнейшая история кино показывает, что это разделение существует до наших дней. В какой-то период времени тот или иной подход к документальному кино превалирует, однако сохраняется примерное равновесие. Среди последователей Флаерти можно отметить Дж. Грирсона, Э. Йонаса и многих других.

## § 1.2 Применение игровых элементов в документальном кино

Уже в самых первых неигровых фильмах авторы восстанавливали события. Одним из первых на этом поприще был Жорж Мельес. В конце XIX - начале XX веков его компания выпустила целый ряд картин с восстановленными событиями. Например, известный фильм о коронации британского монарха Эдуарда VII (фильм «Коронации Эдуарда VII»). На экраны он вышел 2 сентября 1902 года, через месяц после официальной церемонии. Жорж Мельес выдал репетицию церемонии в Вестминстерском аббатстве с участием актеров в костюмах за настоящую коронацию, которую зрители восприняли с полным доверием, а Эдуард VII даже узнал себя в мельесовском опусе[[28]](#footnote-28). Этот фильм смогли посмотреть сотни тысяч подданных короля, которые не были на церемонии. Здесь еще важную роль имеет восприятие зрителя. Дело в том, что в годы зарождения кино зрители верили, что все, что снято на экране было на самом деле. Так как это считался своего рода документом.

Еще одна известная реконструкция – инсценированная хроника «Дело Дрейфуса» (1899) - нашумевшего судебного процесса. О шпионаже капитана французской армии Альфреда Дрейфуса в пользу Германской империи.

Любопытно, что фильм был выпущен еще до окончания процесса. Согласно исследованиям Лейды было снято несколько вариантов этого фильма. Он состоял из девяти сцен: арест, военный суд, надевание кандалов, самоубийство полковника Анри, встреча Дрейфуса с женой, покушение на Лабори, военный трибунал, встреча с журналистами, Дрейфус отправляется в тюрьму. Многие эпизоды были реконструированы по фотографиям[[29]](#footnote-29). Для создания стиля хроники Мельес даже разрешил актерам подойти к камере, что было категорически запрещено в ранних фильмах.

Однако не только Мельес делал подобные реконструкции событий действительности. Фильм Эдисона «Казнь Чолгоша с панорамой Обурнской тюрьмы» (1901) выполнена в том же стиле. В небольшой картине объединены 4 отдельных кадра на которых заснята казнь убийцы президента США Уильяма МакКинли. Первый кадр и второй кадры: панорама крепости – наружной части тюрьмы, в третьем кадре мы видим убийцу, четвертый кадр - его казнь на электрическом стуле. На самом деле заключенный был актером, а не Леоном Франком Чолгошем. Этот фильм демонстрировался как хроникальный. И до сих пор некоторые современные режиссеры используют эти кадры как документальные свидетельства эпохи.

Подобную тенденцию инсценировок можно проследить во всем протяжении истории документального кино. Так, например, эпизод катастрофы в шахте для фильма Г.-В. Пабста «Солидарность» (1931) был снят в студии. Сцена, в которой происходит обвал шахты, режиссер снял в студии. Автор декораций Лео Метцнер впоследствии восхищался и был уверен, что документальные съемки катастрофы не произвели бы на зрителя такого впечатления. Однако именно эти кадры выбиваются по цвету, свету и ощущению реальности в фильме австрийского режиссера. Как отмечает Блез Сандрар при натуральных съемках имеются некие «световые или другие излучения, воздействующие на пленку и как бы вдыхающие в нее жизнь»[[30]](#footnote-30).

Инсценировку за действительность выдавала и Лени Рифеншталь в фильме «Олимпия» (1938), посвященном летним Олимпийским играм 1936 года в Берлине. Некоторые сцены с победителями, в том числе, метание ядра и прыжки в высоту, режиссер просила повторить на камеру, так как в этот момент снимала другие соревнования[[31]](#footnote-31).

Распространено восстановление событий было и в советской кинодокументалистике. Например, известный режиссер-документалист Роман Кармен реконструировал эпизоды жизни полярников в фильме «Седовцы» (1940).

Много восстановленных сцен было и в «Нефтяниках Каспия» (1953). Например, известная сцена высадки геологов на шельф. К моменту начала съемок нефтяное месторождение было уже открыто, но геологическая разведка не останавливалась. Взаимодействие видеоряда и закадрового текста, выполненные в репортажном стиле, создают у зрителя ощущение, что буровую открывают здесь и сейчас. По тому же принципу сделан эпизод, где герои картины мастер Каверочкин и инженер Алиев - ждут первой нефти.[[32]](#footnote-32)

В фильме «Победа китайского народа» (1950) режиссер Леонид Варламов «восстановил» форсирование реки Янзцы Народно-революционной армией Китая. На момент начала съемок событие давно уже прошло (в 1947 году). Компартия КНР предоставила Л. Варламову десятки тысяч солдат, артиллерию, танки, авиацию, лодки, чтобы документалист смог разыграть огромное сражение[[33]](#footnote-33).

Эльдар Рязанов в своей автобиографии приводит еще один пример постановок. После просмотра какой-то ленты об одной из Прибалтийских республик Иосиф Сталин спросил, почему в фильме нет сцены скачек? Сказать вождю, что в республике нет коневодства никто не посмел. Пообещали сцену вставить. В Прибалтику из Северного Кавказа специально отправили табун лошадей и устроили грандиозную постановку. «С той поры в каждой документальной картине о союзной или автономной республике, о крае или национальном округе снимался эпизод «скачки», ибо «отец народов» это любил. Есть ли в этой местности лошади, в традициях ли данного народа скакать — значения не имело»[[34]](#footnote-34).

Эльдар Рязанов признался, что именно восстановление событий в документально кино повлияло на его уход в художественные фильмы. В своих мемуарах он рассказывает, как в 1954 году вместе со своим однокашником Василием Катаняном снимали фильм об острове Сахалин. Приехав на место съемок, они узнали историю, как рыболовецкое судно застряло во льдах, а им на помощь поспешили летчики. Они на парашютах сбрасывали на борт корабля продукты питания, письма родных и взрывчатку, чтобы те смогли выбраться из плена. Эту сцену друзья восстановили. Один из операторов на рыболовецком судне вместе с командой отправился в Охотское море искать льды и добровольно там застряли. Оставшаяся часть киногруппы на двух самолетах отправилась к месту происшествия, двумя камерами (одна на корабле, другая на самолете) сняли всю спецоперацию. «Мешки и ящики, естественно, набили опилками, ведь продуктов на корабле было вдоволь. Но чтобы оправдать перед зрителем кадры, которые первый оператор снимет на судне, требовалось показать, что с парашютом на лед опустился и сам кинооператор. Иначе откуда взялись бы кадры, снятые на корабле? Сбрасывать человека на льдину, которая дрейфовала в море, опасно. Мы как-то не хотели рисковать жизнью кинооператора Александра Кочеткова и нашли другой выход. Выбросили из самолета на парашюте манекен»[[35]](#footnote-35). После того, как самолеты улетели, оператор остался на корабле с командой и до конца ледяного плена отработал на корабле. Получился захватывающий фильм «В Дальневосточных морях» (1954), в документальности которого никто не усомнился.

Богатая история и у картин, где постановка выдавалась за документальную съемку. Первой подобной инсценировкой в истории кино можно считать «Политого поливальщика» братьев Люмьер. Мальчик, который зажал ногой шланг, явно знал, что его снимает камера. Ведь представить себе, что Люмьер запечатлели на пленке эту сцену просто гуляя по саду невозможно, так как здесь прослеживается четкая рука сценариста, камера расположена в очень удачном месте, где все видно, к тому же мальчик начинает действие аккурат, как только включается запись.

И тут на передовой находится известный французский киноисследователь Жорж Мельес. За один только 1897 год он снял 60 таких кинолент. При помощи актеров режиссер восстанавливал эпизоды греко-турецкой войны. «Взятие Турнавоса» - картина продолжительностью в одну минуту. Все это время на экране один план, который не меняется. За это время мы видим на экране как солдаты Османской империи штурмом берут некое здание. Эти кадры Мельес снимал во Франции, в своем поместье недалеко от Парижа[[36]](#footnote-36). Подобным же образом были сняты и другие постановки под документ о греко-турецкой войне - «Казнь шпиона» и «Резня на Крите», о восстании индусов против англичан «Нападение на блокгауз», «Сражение на улицах Индии», «Продажа рабов в гареме», «Танец в гареме». Дальнейшая история документального кино показывает, что подобные сцены неоднократно встречаются даже у самых ярких режиссеров. Например, в «Нануке с севера» Роберта Флаерти «женил» охотника. На самом деле тот был холостяком, а в фильме показаны его жена и дети.

Инсценировки и восстановление событий зрителями воспринималось как задокументированная реальность. В перечне свойств ТВ и кино как носителя массовой культуры Владимир Сопак выделяет такое качество как «эффект “априорной действительности”». Особенная черта раннего кинематографа и ТВ, основанная на сложном психо-социальном слое причинно-следственных связей. Получая по аудиовизуальным каналам связи информацию, не противоречащую его установкам, человек более склонен чаще верить в ее достоверность, чем опровергать[[37]](#footnote-37).

## § 1.3 Приемы документального кино в игровых картинах: первые примеры и опыт использования

Как документальное кино с самого начало своего существования стало использовать методы работы игровых фильмов, так и наоборот. Хроникальные кадры в структуре игрового кино повышают его авторитет среди зрителей. Они начинают воспринимать историю как реальную. Эту особенность режиссеры используют по сей день. Например, в одном из последних отечественных фильмов «Скорый Москва-Россия» на последних кадрах мы видим документальные съемки бомбардировки американской авиацией колонны японских кораблей во время Второй мировой войны.

Впервые же хронику в структуру игрового кино начали вводить еще в начале ХХ века. В основном таким образом режиссеры давали зрителю понять, где и при каких обстоятельствах происходила та или иная история. В картине «Сломанные побеги» (1919) Д.У. Гриффит использовал панорамные кадры туманного Лондона: Темзы, набережных и улиц Ист-энда. Эти кадры помогли режиссеру показать зрителю, в какой обстановке происходили события фильма.

В советском кинематографе ярким примером вкрапления хроникальных кадров в структуру игрового кино можно считать телефильм «Проводы белых ночей» (1969) Юлиана Панича. Массовые сцены на берегу Невы явно снимались как документальная съемка. То же самое можно сказать про фильм «Мама вышла замуж» (1970) Виталия Мельникова. Первые кадры – документальная съемка на строительной площадке.

Немецкий режиссер Г.-В. Пабст гениально использовал документальные кадры в игровом фильме «Любовь Жанны Ней». Он собрал несколько десятков бывших офицеров царской армии, дал им вдоволь водки и женщин, а затем снял последовавшую за застольем оргию[[38]](#footnote-38).

В фильме «Гамлет» (1948) Лоуренса Оливье в качестве отбивок между сценами зритель видел панорамы крепости, где предположительно происходило действие. Арне Суксдорф в «Людях в большом городе» (1947) в потоке уличной жизни Стокгольма даже выстроил три истории, которыми перебивалось художественное повествование. Первый эпизод – молодой человек, который скрывается от дождя на крыльце дома, встречает там девушку, а затем следует за ней. Второй – мальчики во время службы в церкви ищут камень, который один из них выронил. Третья – нерадивый рыбак, который выложил свой улов на берегу, а чайки этим воспользовались и украли несколько рыб.

«Люди в большом городе», или как ее еще называли симфония Стокгольма Арне Суксдорф снял в документальной манере. То есть использовал методы и приемы съемок неигровых лент. Здесь прослеживается еще одна черта документального в игровом.

Карл Дрейер свой фильм «Страсти Жанны д’Арк» (1928) снял в стилистике документального фильма – много общих планов, который длятся по несколько минут (возникает ощущение, что снято все методом скрытого наблюдения), много крупных планов, где актер смотрит на камеру (это тоже скорее специфика документального кино, так как просто прохожий, в отличие от актера, на кинокамеру обращал внимание и подолгу на нее смотрел), отсутствие грима на актерах (немыслимо для того времени). При просмотре фильма возникает ощущение, что ты случайный свидетель событий. Этому способствует и то, что большинство подобных фильмов снято не в декорациях на натуре.

Фильм Сергея Эйзенштейна «Октябрь» (1927), как неоднократно признавался сам мэтр, художественная картина. Однако стилистику съемок можно назвать неигровой. До сих пор некоторые режиссеры используют кадры штурма Зимнего дворца как документальные свидетельства эпохи. То же самое можно сказать и о другом фильме – «Броненосец “Потемкин”» (1925).

Кадры с покушением на Линкольна из фильма Д.У. Гриффита «Рождение нации» (1915) также используются как документальные. Среди игровых фильмов, снятых под документ можно выделить «Бумеранг» (1947) Элиа Казана. Автор добился почти невероятно полной слитности эпизодного действия с фактографическим репортажем. Фильм производит впечатление хроникальной съемки реально-жизненных событий, которые сами по себе складываются в драматическую последовательность.

Здесь определенную роль играет и восприятие человека. В подсознании современных людей лежит мысль, что любая черно-белая «картинка» априори документальна, так же как и любая цветная – нет. Если показать современному человеку цветные фотографии Сталина, он скажет, что это коллаж и постановочный кадр. И наоборот, если показать ту же фотографию, но черно- белой, он скажет, что это подлинный кадр.

Знаменитый итальянский исследователь кино Никола Кьямаронте отмечает, что «Тогда жизнь кинорежиссеров протекала, как и у всех остальных, на улицах и на дорогах. Они видели то же, что видели все. Для подделки того, что они видели, у них не было ни съемочных павильонов, ни достаточно мощного оборудования, да и не хватало денег. Поэтому им приходилось снимать натурные сцены прямо на улицах и превращать простых людей в кинозвезд»[[39]](#footnote-39).

Практически все фильмы, действие которых происходит на улице, при большом стечении народа, с участием непрофессиональных актеров имеют оттенок документальности. Для примера можно взять фильмы «Тихий» (1949), «Забытые» (1950), или же фильмы Де Сики «Похитители велосипедов» (1948) и «Умберто Д.» (1952). Здесь на первом плане окружающий мир, герои не столько яркие личности, сколько типичные представители тех или иных слоев общества. Великий итальянский режиссер Де Сики полагал, что «присутствие на экране реальных людей и документальный метод тесно связаны между собой». Эта черта, по мнению автора помогала зрителю больше верить картине, ее подлинности и возможности в повседневной жизни.

Еще один метод неигрового кино, которое используют авторы художественных картин – актер в реальной среде. Такой ход был распространен в советской кинематографии в 60-е годы. В фильме «Мне 20 лет (Застава Ильича)» (1964) Марлена Хуциева большую часть фильма герои ходят по улицам города. Эпизод поэтического вечера в Политехническом университете был снят среди реальных зрителей. У Мельникова «Мама вышла замуж» (1967) актеры снимались на улице, на вокзале, в парке аттракционов и у пивного ларька. У известного теоретика и практика кино Александра Митты в «Звонят, откройте дверь» (1965) также много подобных сцен. В «Июльском дожде» (1966) М. Хуциева последняя сцена встречи ветеранов 9 мая, также непостановочна. Режиссер снял реальную встречу ветеранов Великой отечественной.

Первой картиной подобного типа можно назвать люмьеровского «Политого поливальщика». Актером в данном случае выступает мальчик, реальной средой – сад.

С первых лет существования кинематографа можно четко определить границу между документальным и игровым. У каждого из этих, на первый взгляд, противоположных творческих направлений был сформулирован свой инструментарий, приемы и методы работы. Однако со временем для решения тех или иных творческих задач режиссеры документалисты стали использовать методологию и принципы организации кадра создателей игровых картин, а те в свою очередь заимствовали приемы коллег из постановочных фильмов. В большинстве случаев это оправдывалось привлечением интереса аудитории, драматургическим решением и режиссерской задумкой. Таким образом можно сказать, что процесс взаимопроникновения методов идет уже более века.

# Глава II. Методы игрового кино в документалистике

Нами были проанализированы документальные фильмы, циклы и проекты «НТВ», «Первого канала» и ВГТРК за прошедшие десять лет. По данным TNS Gallup Media, именно они занимают верхние строчки рейтинга популярности каналов и документальных проектов и являются мейнстримом телепроизводства подобных проектов.

Мы определили следующие методы игрового кино, которые перешли в документальные телефильмы:

* Реконструкция реального события
* Постановочная съемка вымышленных событий и явлений
* Использование в инсценировке неактеров
* Использование профессиональных актеров
* Включение в ткань документального материала мультипликации и сцен из игровых фильмов
* Использование компьютерных технологий

В современных документальных фильмах на отечественном телевидении зачастую используется не один, а несколько методов. Например, в фильме Леонида Парфенова «Зворыкин-Муромец» используются сразу четыре метода: реконструкция реальных событий, постановочная съемка вымышленных событий и явлений, использование профессиональных актеров и компьютерных технологии.

## § 2.1 Реконструкция реальных событий

Отличительной особенность современного документального телевизионного фильма можно считать его ориентированность и некий уклон в сторону развлекательности. По мнению исследователей, «основным мотивом увлечения современной аудитории телевидением является именно развлечение, что представляет собой естественную реакцию на вполне реальные жизненные процессы, связанные со сложными социальными условиями».[[40]](#footnote-40)

Принцип развлекательности лег в основу абсолютно всех программ на телевидении. Даже выпуски новостей пошли на поводу у требующей развлечения аудитории и стали выпускать продукт, который в последствии назвали инфотейментом («information» - от англ. «информация») и развлечение («entertainment» - от англ. «развлечение»). Этот термин появился в Америке в середине восьмидесятых годов. Исследователь медиакультуры профессор Чикагского университета Нейл Постман именует инфотейнмент не иначе как «новый телевизионный жанр подачи развлекательных новостей». Об этом же пишет московский исследователь Е. Вартанова в своей работе «Медиаэкономика зарубежных СМИ». Сегодня «зрительский успех определяет не столько то, ЧТО показывают, сколько то, КАК показывают».[[41]](#footnote-41) Иными словами, форма журналистского произведения становится не менее важной, чем содержание.

Для привлечения зрителей и поднятия интереса к такой форме телевизионного творчества как документалистика современные авторы используют новые методы подачи информации и особые выразительные средства. Особняком среди них стоит такой прием как реконструкция.

Если раньше реконструкция была способом проиллюстрировать некий момент, то сегодня для некоторых практиков она становится своеобразным жанровым приемом, который позволяет актуализировать исходный документальный материал. Он тем более востребован в ситуациях, когда журналист обращается и к современной общественно значимой проблематике, и тогда, когда аудиовизуальное произведение посвящено историческим темам.

Еще в 1986 году М.Е. Голдовская писала о том, что если на раннем этапе постановочная реконструкция была способом представить зрителю события, которые авторам фильма не удалось заснять по причине несовершенства техники или значительного временного промежутка между событиями и периодом создания фильма, то с развитием техники использование постановочных эпизодов в телевизионной документалистике не только не уменьшается, но и становится для некоторых практиков своеобразным жанровым приемом, профессиональным «усложнением», а так же приманкой, на которую «клюют» зрители[[42]](#footnote-42).

Александр Любимов - первый зам. гендиректора канала «Россия» отмечает, что «вся документалистика в ближайшее десятилетие будет двигаться в сторону развлечения. От документа к придуманному: к постановкам, историческим реконструкциям, привлечению актеров. Вопрос только в том, как далеко туда заходить, чтобы зритель не потерял ощущения реальности [[43]](#footnote-43).

Майкл Рабигер пишет[[44]](#footnote-44), что однажды он видел документальный фильм, снятый в Голландской киношколе. Картина оставила впечатление правдивой импровизации, но в действительности материал был полностью воссоздан. Аудитория (главным образом, преподаватели школы) была обеспокоена и даже разгневана обманом. Эта реакция свидетельствует о том, насколько важно сохранять доверительные отношения с аудиторией. Зритель считает, что в состоянии сделать собственные выводы из происходящего на экране, и когда режиссер развешивает ярлыки, чувствует, что им манипулируют.

Нами были проанализированы документальные фильмы, проекты и циклы «Первого канала», ВГТРК и «НТВ» за прошедшие пять лет. По данным TNS Gallup Media, именно они занимают верхние строчки рейтинга популярности каналов и документальных проектов.

Мы определяем следующие особенности организации режиссером реконструкционного материала в документальном телефильме, связанного с историей и актуального ввиду повышенного общественного интереса аудитории:

1) Реконструкция как иллюстративный материал

2) Развернутая иллюстрация

3) Вставные эпизоды

4) Докудрама

Изначально постановочную съемку режиссеры использовали из-за отсутствия видеоматериалов по данной тематике. Если речь в фильме идет о каком-нибудь историческом персонаже, например, о Петре I, найти соответствующий иллюстративный материал невозможно. Кинокамера появилась через сто семьдесят лет после смерти императора. Поэтому авторы исторических фильмов сначала использовали портреты государя. Но зритель на неподвижное изображение не реагировал так, как на «живую картинку». Поэтому режиссеры стали снимать отдельные инсценированные эпизоды и сцены, чтобы зритель видел не просто гравюру, а видео. Это помогало лучше усвоить закадровый текст. Изначально подобные реконструкции режиссеры использовали только как **иллюстративный материал**. Четкой сюжетной линии в этих съемках зачастую не было. Главная функция и предназначение– проиллюстрировать закадровый текст. Здесь режиссер не пытается реконструировать момент в каждой мелочи, а, скорее, старался создать у зрителя ощущение эпохи, о которой говорится.

Среди фильмов с иллюстративным использованием постановочного материала можно выделить работы Алексея Пивоварова *«Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова»* ( НТВ, 2009 ). В этой работе помимо документальной хроники автор большое внимание уделяет постановочным кадрам - съемка боев, совещаний, небольших бытовых эпизодов. В подобных сценах обычно неважно, что именно происходит «в кадре». Через небольшие детали - рука, пишущего письмо домой солдата, окурки в пепельнице, наматывание портянок, нажатие курка пистолета и так далее – автор передает атмосферу происходящего. Эти сцены не несут большой смысловой нагрузки. Они сняты исключительно как иллюстрация к закадровому тексту – про положение на фронте, про напряженные совещания в штабе и так далее. Актеры, которые играют солдат, выполняют простые действия, обычные для военных в период войны. Примечателен эпизод, где Алексей Пивоваров рассказывает о нахождении на фронте Александра Твардовского – известного поэта. При рассказе о нем мы на экране видим руку, которая что-то пишет, стопку листов, кружку чая, но лица героя в кадре нет. На несколько секунд оно мелькает, но фокус камеры в этот момент обращен на другое действие за его спиной.

Такой способ иллюстрации материала Алексей Пивоваров использует практически во всех своих фильмах. Один из видных исследователей и практиков документального кино Майкл Рабигер отмечает, что «воспроизведение реальности может быть ценным и полезным способом, если дает толчок зрительному воображению»[[45]](#footnote-45). Алексей Пивоваров в фильме «*Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова*» показывая совещание в штабе, выбирает необычный ракур. Чтобы подчеркнуть продолжительность и напряженность совещания он показывает пепельницу полную окурков, через карту боевых действий, через мимику и жесты актеров, играющих исторических персонажей и говорит лишь одну фразу, о которой Г.К. Жуков впоследствии напишет в своем дневнике, все остальное – как раз зрительское воображение.

В проекте «Первого канала» «Семь великих русских путешественника» в одном из эпизодов автор фильма Леонид Круглов рассказывает о находке – дневниках Харитона Лаптева. В этой сцене режиссер использовал реконструкцию как иллюстративный материал. Зритель на экране видит, как молодой человек листает некий дневник.

В фильме «Дети Третьего рейха» Бенита Геринг рассказывает, как обнаружила в семейном архиве фотографии своего двоюродного деда – Германа Геринга – и порвала их. На экране мы видим девушку, которая сначала перебирает коробку с фото, а затем рвет некоторые из них.

Подобные эпизоды часто встречаются в отечественных и иностранных исторических документальных картинах. К фильмам, где постановочная съемка используется в качестве иллюстрации, также можно отнести: *«Тайны любви»* (Первый канал), *«Тайны смерти»* (Первый канал), *«Любовь Орлова. Шипы и Розы»* (ВГТРК), «*Соломон Волков. Диалоги с Евгением Евтушенко»* (Первый канал), *«Убить Гауляйтера. Приказ на троих»* (ВГТРК), *«Одесса. Герои подземной крепости»* (ВГТРК) и другие.

Вторым типом организации постановочного материала в документально фильме можно считать **развернутую иллюстрацию**. В данном случае автор практически весь фильм «окартинивает» реконструкцией. Однако, у актеров, которые играют исторических персонажей нет своих реплик. В подобных реконструкциях автор, зачастую, четко опирается на некий документ, чаще всего воспоминание.

Для примера рассмотрим фильм Леонида Парфенова *«Зворыкин-Муромец».* Документальных кадров для столь большой и масштабной работы у автора практически не было – только несколько фотографий и одна видеозапись воскресного ужина в загородном доме Владимира Зворыкина. Парфенов решил построить весь фильм на реконструкциях. Для этого были приглашены известные актеры, которые играли роли реальных людей, большинство из которых все ещё живы. Стилистика фильма напоминает больше художественную картину. В начале, после обозначения темы мы видим титры, словно это игровая картина. Однако считать его игровым нельзя, потому, что автор при съемках опирался на документ. Он, в отличие от режиссера художественного фильма, не мог придумывать эпизоды, а мог лишь опираться на факты. Леонид Парфенов писал сценарий со слов соседей и друзей Зворыкина, а также его биографа - Фредерика Олесси.

На одном из английских телеканалов в конце 2009 года показали фильм Стюарта Худа «Сакко и Ванцетти». Картина-реконструкция, в которой роли исполняли профессиональные актеры, была посвящена известному анархистскому суду над Сакко и Ванцетти. Однако этот фильм нельзя считать игровым. Как отмечает Майкл Рабинер, он документален по духу[[46]](#footnote-46).

Развернутую иллюстрацию использовали авторы фильма «1812», который шел в эфире «Первого канала». Так как документальной хроники того периода нет и не может быть, а сцены из фильмов зритель уже не воспринимает в нужной автору манере, он решил весь фильм сделать на реконструкциях. Здесь у героев есть небольшие реплики и диалоги, однако все они взяты из дневников и воспоминаний участников тех сражений.

На телеканале «Россия 1» в 2010 году вышел фильм – «Тамерлан. Архитектор степей». Здесь также автор отказался от сцен из игровых фильмов. Мы видим всю жизнь Тамерлана как в художественном кино, сцены которого перебиваются интервью историков и краеведов.

Также к фильмам, где автор использует реконструкционный материал в качестве развёрнутой иллюстрации можно отнести фильмы: *«Есенин»* (ВГТРК), *«Рождество. Великий Пост. Пасха»* (Первый канал), *«Тайны смерти»* (Первый канал), *«Великая война»* (Первый канал), фильм Алексея Пивоварова *«Брест. Крепостные герои»* (НТВ), документальный сериал *«Романовы»* (Первый канал) и другие.

Третий тип организации кадра – **вставные сюжетные эпизоды**. Этот способ с успехом использован в цикле «Севастопольские рассказы». Автор реконструирует только те конкретные сюжетные эпизоды, которые ему необходимы. В остальном же ему хватает документальной хроники. Эти вставные эпизоды придают больший вес рассказу автора и наглядно иллюстрируют то, о чем он говорит.

Например, в 8-ой серии, где ведущий рассказывает о бунте моряков после Октябрьской революции. В кадре мы видим ведущего, а вокруг него - матросов, которые устроили беспорядки. Такой подход напоминает телевизионный «Стенд ап» – устное выступление корреспондента перед камерой. Как и в ТВ репортажах этот метод помогает серьезнее относиться к словам говорящего, так как выступает в роли свидетеля тех событий.

В фильме «Екатерина III», где рассказывается о судьбе Екатерины Фурцевой. Наряду с хроникой выступления министра культуры СССР на заседаниях совета министров и других партийных пленумах автор фильма автор использует реконструкцию. Это связующие эпизоды, которые помогают режиссеру собрать воедино документальные кадры и выстроить драматургическую линию рассказа.

Леонид Парфенов использует реконструкции вставными эпизодами в «Цвете нации». Например, показ фотографий царской семье. Отличное от остального изобразительного ряда цветовое решение помогает зрителю понять, что это реконструкция событий.

К фильмам, где реконструкцию используют в качестве вставных эпизодов в ткань повествования, можно отнести: *«Полицаи»* (НТВ), *«Протоколы войны»* (НТВ), *«Крым. Путь на Родину»* (ВГТРК), «*Последняя миссия “Охотника”»* (ВГТРК), *«Обыкновенное чудо академика Зильбера»* (ВГТРК), *«Крымская легенда»* (ВГТРК), *«Пхеньян-Сеул. И далее…»* (ВГТРК) и другие.

Ещё один способ организации кадра – **докудрама**. Его создателем считается Питер Уоткинс, помощник редактора, а затем режиссер документального отдела на телеканале BBC в начале 1960-х годов. Большинство его картин были одновременно и документальными, и игровыми фильмами, которые иначе назывались «драмами, решенными в документальной технике». Это название обосновывалось тем, что чаще всего его фильмы посвящались событиям историческим или же возможным в ближайшем будущем, которые Уоткинс представлял так, как если бы современные репортеры берут интервью у их непосредственных участников. Таким остроумным подходом режиссер добился значительного увеличения аудитории исторических и научно-популярных документальных фильмов. Журналистская манера подачи материала давала эффект, который телекритики называют «эффектом присутствия», актуализировала исторические события в сознании зрителя. Если говорить современным языком, документальные фильмы подавались как «горячие новости».

«Culloden» можно считать первым фильмом этого рода. Картина о восстании якобинцев в 1795 году был стилизован по военные репортажи с горячих точек. Новая форма подачи материала сделала прежде неизвестного режиссера одним из звезд кино Великобритании. Руководство ВВС поручило Питеру Уоткинсу проект о ядерной войне - «The War Game». Фильм в 1965 году получил «Оскара», но затем его запретили к показу. Впервые на экранах и в эфире появился только 31 июля 1985 года[[47]](#footnote-47).

Примером не очень удачной докудрамы можно считать работу Антони Томаса «Смерть принцессы» (1980 г.). Она рассказывает о том, как может быть унижен и оскорблен член королевской семьи за сексуальный проступок. В фильме воссоздается реальная жизнь и смерть арабской принцессы. Всех героев играют профессиональные актеры. Картину очень критиковали, и вот почему. Во-первых, режиссер не имел точной информации о происшедшем, во-вторых, не вполне осознавал специфику исламских традиций. Эти моменты придали картине надуманный и спекулятивный характер, который не позволил воспринимать ее ни как вымышленную, ни как документальную драму.

В российской телевизионной документалистике докудрамы снимают мало. В числе основных причин – необходимо большое финансирование – наравне с художественным кино. Но в отличие от него автор не может сам придумать или додумать историю, он вынужден опирать на факты. Алан Розенталь пишет, что докудрама связывает вам руки. Вы не можете просто придумать сюжет, не можете аккуратно связать его по принципу «петелька-крючочек» как в художественном произведении, потому что работаете с реальными фактами и персонажами[[48]](#footnote-48).

Одной из самых ярких и удачно выполненных докудрам можно считать проект «Первого канала» «Поединки» - десять фильмов о разведчиках. Для пример возьмем первый выпуск: «Поединки: Тегеран 43». Фильм снят по всем правилам игрового кино. Закадровый текст отсутствует, актеры играю как в художественных картина, у них много реплик, диалогов и монологов. О том, что это не игровая картина, а документальный фильм изредка напоминают реальные герои истории – разведчики Вартаняны. Они иногда появляются на экране и служат связками между эпизодами.

В проекте НТВ «Хлеб для Сталина. История раскулаченных» действия разворачивают в 20-е 30-е годы XX века. С первых кадров мы воспринимаем фильм как игровой – на экране мелькают лица известных актеров, народных артистов России и СССР. Изредка художественную реконструкцию прерывает автор-ведущий, который подводит промежуточные итоги истории и напоминает зрителю, что он видит документальный, а не игровой фильм.

Также к докудрамам на отечественном ТВ можно отнести: «*Заговор маршала*» («Первый канал»), «*Земля обетованная от Иосифа Сталина*» («Первый канал»), «*И примкнувший к ним Шепилов*» («Первый канал»), «*В одном шаге от третьей мировой войны*» («Первый канал»), «*Осведомленный источник в Москв*е» («Первый канал») и другие.

В вопросах постановки на одну из ведущих планов, на наш взгляд, выходит доверие зрителя. Линия, разделяющая художественную обработку и циничное манипулирование - вера. Нет ничего неправильного в том, чтобы воссоздать отдельные моменты и показать первую встречу будущей семейной пары. Однако если при первой встрече молодой человек ударил девушку, становится важно, видит ли зритель реальное действие или его воспроизведение, потому что на карту поставлена честь действующих лиц[[49]](#footnote-49).

«Если зритель может быть введен в заблуждение разыгранной ситуацией, наличие таковой необходимо оговорить надписью на экране или закадровым текстом. Вы должны объяснить зрителям, что воспроизведение действительности - лишь розыгрыш, упражнение по воссозданию реальной атмосферы происходивших событий. Необходимо разъяснить специфику экранного действия зрителю особенно при крупномасштабной реконструкции событий. Речь идет о случаях, когда несколько сцен или даже весь фильм реконструирован. В работе над такими картинами обычно используют воспоминания очевидцев, документы, письма и пр.»[[50]](#footnote-50)

Именно поэтому большинство авторов как-то выделяют кадры реконструкции: другое цветовое или световое решение, условность действий, привлечение известных артистов на те или иные роли, ракурсы, крупность планов, монтажные склейки или же, как, например, в фильме «Крым. Путь на Родину» просто титром, что это реконструкция событий.

Подводя итог можно сказать, что работа с постановочными кадрами и эпизодами одна из самых сложных в процессе создания документального кино. С одной стороны, нехватка кинодокументов и желание привлечь зрителя подталкивает на их съемки, с другой стороны важно не уйти далеко в охоте за красивым кадром.

## § 2.2 Компьютерные технологии

К началу ХХI века компьютерные технологии проникли практически во все сферы человеческой деятельности, сейчас представить себе жизнь человека без компьютера невозможно. Авторы и режиссеры документальных телефильмов все чаще стали использовать в своих работах новые технологии. Практически в каждом неигровом фильме, который идет в эфире российских и мировых телеканалов, можно увидеть следы компьютерной обработке. В некоторых фильмах на компьютере делают целые сцены фильма.

Проанализировав документальные фильмы на отечественном телевидении за последние 15 лет, мы определили несколько способов работы режиссера с компьютерными технологиями:

1. В оформлении
2. В качестве реконструкций
3. При работе с фотографиями
4. В стенд апах[[51]](#footnote-51) ведущих
5. Для изменения сцен реальности

В оформлении компьютерные технологии чаще всего встречаются при титровании героев, событий или явлений, при показе карт, маршрутов и других графических элементов фильма (инфографика), а также при работе с изображением и экранным пространством (полиэкран, например). В одном из первых документальных сериалах Леонида Парфенова «Российская империя» автор активно использует технологии для придачи динамике материалу. Так как основная часть иллюстрационного материала была фотография и сцены из известных фильмов, и зрителю это могло быстро наскучить, Леонид Парфенов прибег к помощи новых технологий. На протяжении всего фильма экран разделен на несколько частей, где зритель видит разную «картинку» (самого Парфенова, фотографии членов дома Романовых, газет и журналов того периода). Для своего времени (2003 год) это был любопытный ход и большинство зрителей смотрели фильмы в том числе и благодаря подобным технологиям, однако современному зрителю такой подход кажется устаревшим и перегруженным разного рода «спецэффектами».

При съемках уже более поздних телефильмов авторы используют компьютерные технологии для описания определенного предмета, например, костюма или орудия. В фильме Первого канала «1812» повествование несколько раз перебивается объяснением некоторых деталей костюма гусаров, кавалеристов, особенностей оружия и так далее. В эти моменты зритель видит на экране модель костюма, где выделена та или иная часть, а закадровый голос объясняется, что это и рассказывает его историю.

Также компьютерные технологии используются в фильмах при обозначении маршрута движения: на экране появляется карта, по которой двигается стрелка, колонна войск или же просто точка.

Второй способ использования компьютерных технологий – реконструкция событий. На наш взгляд, режиссеры прибегают к этому методу из-за двух основных причин: первая – это дешевле, чем снимать сцену с профессиональными актерами, вторая – это еще один способ дать понять зрителю, что он смотрит реконструкцию событий.

Самым ярким примером среди телефильмов можно назвать «1812». Здесь все сцены сражений, битв и стычек между русской и французской армией сделаны на компьютере. Также авторы сняли сцены с пожаром в Москве, и практически все общие планы фильма.

Этот же метод использован в другом фильме «Великая война» (ВГТРК). Танковые сражения, бои в море и на воздухе – смоделированы в монтажной аппаратной.

Некоторые режиссеры используют современные технологии для работы с фотографиями. Таким образом они актуализируют документ, придавая ему новые оттенки, увеличивая объем и глубину кадра. Ярким примером может служить работа Леонида Парфенова в фильме «Цвет нации». Все фотографии С.М. Прокудин-Горского автор обработал. При появлении их на экране они словно только что вынимаются из фотографического раствора, с них падают капли, они обретают цвет.

Есть примеры, когда при помощи фотографий построен целый фильм. И.К. Беляев вспоминает, что фильм Семена Арановича «Друг Горького-Андреева» (1966) произвел фурор в среде документалистов. «Он сумел оживить фотографии, так раскадровать и соединить их, что в его картине они стали играть “роли”. У него, по существу, были целые спектакли, сделанные на фотографиях. Это было открытие, потому что для большинства фотография была просто лишь фотографией[[52]](#footnote-52)».

Еще один способ использования новых технологий - стенд апы ведущих на фоне рира (хромокея). Например, Леонид Парфенов в «Зворыкин-Муромце», объясняя принцип работы кинескопа сам «оказывается» внутри этого устройства. Снятые в павильоне на зеленом фоне (хромокей) кадры далее обрабатывались на компьютере для создания нужного эффекта.

Огромная работа в этом плане сделана Алексеем Пивоваровым в фильме «Брест. Крепостные герои» (НТВ). Автор и ведущий ходит среди фотографий, словно очевидец событий, и рассказывает историю первых дней Великой Отечественной войны. Алексей Пивоваров сначала реконструировал события, снял их на фотокамеру, а затем воспроизвел в студии на фоне рира (хромокея), при этом сам ходил между героями. Этот режиссерский ход привлекает внимание зрителя, держит его внимание в течение долгого периода времени. Подобным образом снята большая часть фильма.

Пятый способ – обработка реальности, добавление некоторых деталей. Например, в фильме «Птица-Гоголь» Нос из произведения Н.В. Гоголя гуляет по улицам Петербурга, ходит на молитву в Казанский собор – словом, делает все, что делал персонаж из книги. Для того, чтобы снять эту сцену авторы сначала сняли маршрут следования персонажа, а затем при монтаже добавили самого героя в реальную документальную картинку. Также была сделана сцена с поднятой крышей родового имения Н.В. Гоголя.

Использование компьютерных технологий, если они оправданы, придают фильму зрительскую привлекательность и увеличивают творческий диапазон автора. Ведь некоторые задумки режиссера невозможно воплотить в жизнь без использования современных технологий. На наш взгляд скоро должны появиться документальные фильмы полностью сделанные при помощи компьютерной графики. Если с точки зрения финансовых вложений это и будет дорого, однако по отношению к затратам на докудраму этот вариант смотрится более рентабельным. К тому же это определенный выход в ситуации, когда нужно воссоздать атмосферу минувших дней. При этом опять же на первый план выходит эстетическая составляющая. Использование технологий просто ради использования неправильно. На наш взгляд любое режиссерское решение должно быть оправдано драматургической необходимостью, эстетикой фильма, содержанием или же финансовой стороной вопроса.

## 

## § 2.3 Работа с непрофессиональными актерами

В документальных фильмах, где есть сцены с реконструкцией, роли исторических персонажей играют как профессиональные актеры, так и любители. В фильмах очень важно, что действующие лица не выглядели театрально. Поэтому стремление некоторых режиссеров снимать в своих фильмах неактеров вполне объяснимо. Известный французский режиссер и киновед Жан Эпштейн полагал, что «Никакой профессиональный актер не способен воспроизвести своеобразные и неповторимые движения пильщика или рыбака. Добрую улыбку, крик ярости так же трудно подделать, как и радугу в небе над бурным океаном»[[53]](#footnote-53). Поэтому ратовал за то, чтобы в документальных фильмах использовали исключительно неактеров.

В основном неактеров снимают в массовых сценах – например, бой, митинг, заседание, демонстрация и так далее. Мы взяли интервью у руководителя клуба «Кавалерия» Дмитрием Петуховым, который принял участие в съемках нескольких исторических документальных фильмов, в том числе и фильма «1812» («Первый канал»).

***- Как часто к вашему клубу обращаются режиссеры документальных фильмов с предложением сниматься в картине?***

- Не очень часто, и обычно не режиссёры напрямую. Это связано с тем, что нас нет в специализированных актёрских базах. Да, в принципе, хватает. Только реконструктор объединяет в себе актёра, костюмера, консультанта. К тому же мы в определённой степени само организованы. Можно позвонить одному, и заказать сразу несколько подразделений на нужную эпоху.

***- Кем вы считаетесь в документальных фильмах?***

- Актёры массовки. Иногда - каскадёры боевых сцен. 10 век, 13 век, 15 век, Наполеоновские войны, Первая Мировая Война.

- ***Что от вас требуют режиссеры на съемочной площадке?***

- Чаще всего - сыграть самих себя в своих костюмах. Иногда консультируются, что и как именно должно выглядеть и быть подогнанным из амуниции, насколько правдоподобна та или иная сцена, но это в маленьких проектах. В больших – для этого нанимают профессиональных исторических консультантов, среди которых есть и наши люди. (*продолжение в Приложении 1*)

Неактеров в массовых сценах начал использовать еще С. Эйзенштейн в своих фильмах. Например, толпа на Дворцовой площади – очевидцы событий октября 1917 года, простые горожане. С тех пор практически в любой массовой сцене как в игровом, так и в неигровом кино играю непрофессиональные актеры.

Для примера возьмем фильм Алексея Пивоваров «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» («НТВ»). В сценах, где показаны боевые действия, роли исторических персонажей играют представители клуба реконструкторов. Это люди, которые интересуются историей того или иного периода, собирают артефакты, устраивают показательные бои. В Ленинградской области самые известные – Рыцарский турнир в Выборге, Прорыв у деревни Порожки и другие.

В фильме «Крым. Путь на Родину» люди в при постановках и реконструкциях играют самих себя в прошлом.

Неактеров режиссеры и авторы также используют в следующих документальных фильмах: *«Тайны любви»* (Первый канал), *«Тайны смерти»* (Первый канал), *«Любовь Орлова. Шипы и Розы»* (ВГТРК), «*Соломон Волков. Диалоги с Евгением Евтушенко»* (Первый канал), *«Убить Гауляйтера. Приказ на троих»* (ВГТРК), *«Одесса. Герои подземной крепости»*, *«Есенин»* (ВГТРК), *«Рождество. Великий Пост. Пасха»* (Первый канал), *«Тайны смерти»* (Первый канал), *«Великая война»* (Первый канал), фильм Алексея Пивоварова *«Брест. Крепостные герои»* (НТВ), документальный сериал *«Романовы»* (Первый канал), *«Полицаи»* (НТВ), *«Протоколы войны»* (НТВ), *«Крым. Путь на Родину»* (ВГТРК), «*Последняя миссия “Охотника”»* (ВГТРК), *«Обыкновенное чудо академика Зильбера»* (ВГТРК), *«Крымская легенда»* (ВГТРК), *«Пхеньян-Сеул. И далее…»* (ВГТРК) и другие.

## § 2.4 Использование профессиональных актеров

Со все большим стиранием границ между документальным и художественным кино на первые роли и в неигровых фильмах выходят актеры. Авторы документальных лет используют их в трех качествах:

1. в главных и эпизодических ролях в инсценировках
2. ведущий или закадрового голоса
3. в отдельных эпизодах играют самих себя

На современном отечественном ТВ в большинстве фильмов, где есть сцены реконструкций или постановок роли героев играю известные артисты. В данном случае авторы фильма руководствуются двумя принципами: первое – профессиональный актер сможет правильно передать характер героя и «сыграет» роль так, как нужно режиссеру. Второе – использование профессионалов еще один сигнал зрителю для понимания того, что это не документальная съемка события или явления, а последующая его реконструкция или же постановка.

И.К. Беляев пишет, что с актером в документально фильме работать проще, чем с непрофессионалом: «Документальный герой — не умеет естественно жить перед камерой. Актер имеет или по крайней мере должен иметь “послушный аппарат”, в него нужно только заложить задачу, и этот аппарат играет»[[54]](#footnote-54).

В фильме «Зворыкин-Муромец» Леонида Парфенова в начале фильма после обозначения темы идут титры, где указываются имена артистов и роли, которые они исполняют. Народный артист РСФСР Сергей Шакуров известен зрителям по фильмам «Друг», «Сто дней после детства», «Свой среди чужих, чужой среди своих». Роль Владимир Зворыкина ему удалась: его жесты, мимика, поведение, взгляды, паузы в речах и «прекрасный» английский располагает зрителя. Именно этого и требовалось от актера, который должен был сыграть эту роль. Российский зритель, по задумке авторов, должен был увидеть в новом американце простого русского исследователя, своего земляка, соседа, который из-за передряг в стране уехал в США, но в душе всегда оставался русским человеком. В фильме присутствуют небольшие документальные отрезки, где мы видим настоящего Зворыкина. Никакого диссонанса или бросающегося в глаза различия нет. Здесь определенную роль сыграла также внешняя схожесть со своим персонажем. Манера говорить, паузы между предложениями, точное копирование муромского говора – все указывает на высокий профессионализм и на удачную игру актера.

Леониду Парфенову удалось найти практически идеального кандидата на роль отца телевидения. Непрофессионал с этим не справился бы. Не зря ведь после фильма «Зворыкин-Муромец» Сергея Шакуров сыграл еще в нескольких документальных фильмах.

Также стоит отметить работу Евгении Дмитриевой в роли Екатерины Фурцевой – министра культуры СССР в фильме «Екатерина III» (ВГТРК). Молодая актриса серьезно готовилась к роли – несколько недель просматривала архивные кадры выступления своего персонажа, копировала жесты, манеру говорить, одеваться, вести себя на публике. В конечном итоге это вылилось в высокого качества игру в фильме. Хотя надо отметить, что внешнего сходства с Екатериной Фурцевой у Евгении Дмитриевой нет.

Среди неудачных примеров можно назвать работу Алексея Серебрякова в фильме Алексея Пивоварова «Брест. Крепостные герои». Здесь важно отметить, что Алексей ассоциируется у зрителей с бандитами, полицейскими и другими современными «героями» голубого экрана, и по типажу он не совсем подходил на роль одного из героев Брестской крепости. В стенах Бреста он смотрится неестественно и театрально.

Очень любопытным образом автор использовал профессиональных актеров в документальном фильме «Первого канала» «Протоколы войны» про Великую Отечественную. Актеры в этих лентах выступают в роли очевидцев событий: они как во время интервью сидят напротив камеры и рассказывают о случившемся от первого лица. Их монологи взяты из дневников героев войны. Документальный фильм превращается в большой репортаж с места боевых действий, правда, 70 лет спустя.

Среди фильмов, где актеров используют в инсценировках можно назвать: *«Брест. Крепостные герои»* (НТВ), документальный сериал *«Романовы»* (Первый канал), «*Последняя миссия “Охотника”»* (ВГТРК), *«Обыкновенное чудо академика Зильбера»* (ВГТРК), *«Крымская легенда»* (ВГТРК) и другие.

И.К. Беляев пишет, что «актера в документальном телевидении и кино мы “пользовали”, как правило, для того, чтобы исполнять закадровый текст».[[55]](#footnote-55) Уже потом он стал ведущим, стал играть роли героев.

Ярким примером актера-ведущего является работа Федора Бондарчука в работах о Первой мировой войне и Великой Отечественной. По внешнему виду больше напоминающий скорее хулигана, нежели патриота Федор Бондарчук, не служивший в армии, пытается «поиграть в войну». Выглядит это театрализовано и неестественно. Хороший режиссер кажется не в своей тарелке в роли ведущего подобного проекта. Здесь стоит также отметить и манеру подачи информации – пафосная, вычурная, наигранная речь с неуместными паузами. Возникает ощущение, что он читает текст по телесуфлеру.

Более удачной можно назвать работу Владимира Гостюхина в проекте НТВ «Великая война». Авторитетный и любимый многими зрителями заслуженный артист РСФСР и народный артист Белоруссии выступает в роли рассказчика и ведущего. Владимир Гостюхин внешне похожий на просто русского мужика. Его образ повидавшего многое человека вызывает уважение и зритель подсознательно начинает ему доверять. Он, кажется, для простого зрителя рассказывает историю первой мировой войны. Речь, подача материала, умение вовремя сделать паузу и манера держаться в кадре очень органично вписываются в структуру фильма и не отвлекают зрителя от рассказа.

Леонид Парфенов в фильме «Птица-Гоголь» пригласил Олега Табакова, чтобы тот читал переписку Н.В. Гоголя с В.Г. Белинским. Олег Табаков за столом, на котором много предметов старины, в костюме XIX века не играл какую-либо роль, а лишь озвучивал переписку героя фильма. Автор даже в титрах обозначал, что это известные артисты, подписывал их собственными именами. Первая фраза Олега Табакова в начале каждого эпизода: «Николай Васильевич написал Белинскому: ….».

В этом же фильме певица Земфира читала отрывки из произведений Н.В. Гоголя. Она стоит в студии вокруг нее летают бумаги с отрывками из произведений, певица ловит одну из них на лету и начинает читать. Сам эффект можно назвать удачным и привлекающим внимание. Однако, в отличие от приглашения Олега Табакова, приглашение Земфиры менее удачное, так как будучи певицей, а не профессиональной актрисой Земфира иногда переигрывала и читала произведения с излишним пафосом.

Приглашение профессиональных актеров в документальное кино уже обычная практика. В биографии многих звезд в графе сыгранные фильмы неигровых проектов уже больше, чем игровых. Этот процесс нельзя оценивать однозначно хорошо и плохо. Здесь есть как положительные стороны – красивая картинка, хорошая игра, правильная подача и как результат привлечение зрителя. Так есть и негативные стороны – мы все дальше уходит от истинной документальности. Документ из синонима слова факт превращается в эстетическую категорию.

## § 2.5 Постановочная съемка вымышленных событий

Проанализировав 50 документальных фильмов на трех главных федеральных каналах России («Первый канал», «НТВ» и ВГТРК) мы определили три типа использования режиссером постановочных сцен вымышленных событий:

1. В качестве иллюстративного материала

Такой подход автор использует если ему при рассказе о герое, событии или явлении в закадровом тексте не хватает иллюстративного материала. Фотографий обычно бывает недостаточно. К тому же режиссеры предпочитают использовать видеоряд, так как современный избалованный разного рода яркой «картинкой» зритель не реагирует или реагирует не так, как нудно автору, на материал. Постановка в качестве иллюстративного материала концентрирует внимание телезрителя и помогает лучше усваивать материал.

Для примера разберем фильм Леонида Парфенова «Цвет нации» («Первый канал», 2014). Здесь вставной эпизод – поездка Сергея Прокудин-Горского на поезде по России. Эту историю автор дает красной нитью своего рассказа. После каждого населенного пункта, где делались фотографии, великий русский путешественник якобы каждую ночь в поезде пересматривал сделанные за день снимки. Этот ход позволяет Л. Парфенову структурировать фильм.

В то же время говорить о том, что подобная постановочность противоречит духу документального кино не стоит. Известный исследователь документального кино С. Гинзбург отмечает, что «в первую очередь правда документального кино определяется положенной в основу идеей»[[56]](#footnote-56). И если эта идея не противоречит исторической правде, а лишь помогает автору подчеркнуть это и в более простой форме донести до зрителя, то такое кино можно и нужно считать правдивым. Хотя свидетельств того, что Проскудин-Горский каждую ночь в поезде смотрел снимки нет (есть данные, что он там проявлял фотографии[[57]](#footnote-57)), все же можно предположить, что такое было.

В фильме «Первого канала» «Плесень» (2012) режиссер рассказывая о древних способах борьбы с бактериями вставляет эпизод, где солдаты армии Александра Македонского обмазывают опоры мостов оливковым маслом, чтобы плесень их не разрушила. Действительно, в древние времена такой способ борьбы с бактериями существовал, но использовали ли ее солдаты Александра Македонского – неизвестно. Однако автор выбрал именно такой способ иллюстрации закадрового текста. Простому зрителю конкретная история про известного человека помогает лучше понять мысль автора. Такие постановочные эпизоды можно назвать документальными по духу, хоть и не по исполнению.

Кроме того, постановки такого типа используются в фильмах: *«Тайны любви»* (Первый канал), *«Тайны смерти»* (Первый канал), «*Полицаи*» (НТВ), «*Хребет России*» (Первый канал) и других.

1. Для передачи эмоционального состояния

Постановочную съемку режиссеры также используют в тех случаях, когда необходимо передать зрителю эмоциональное состояние героя, его сложное положение, напряженность и долгие мучения перед принятием важного решения. Очень ярко этот метод представлен в фильме Леонида Парфенова «Зворыкин-Муромец». Сцены, где Зворыкин сидит в одиночестве в своем кабинете и смотрит в окно помогают автору раскрыть героя. Его взгляды, жесты, заговоры с самим собой – режиссерский ход, при помощи которого зритель проникается к герою, чувствует его положение, состояние и сопереживает ему.

Такой же подход к постановке присущ последователю Л. Парфенова - Алексею Пивоварову. В фильме «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова», маршал Советского Союза часто изображается думающим, рассуждающим вслух, жестикулирующим у карты военных действий.

К фильмам, где постановка используется для передачи настроений и переживаний героя можно также отнести: *«Крымская легенда»* (ВГТРК), *«Брест. Крепостные герои.»* (НТВ), «*Екатерина III*» (ВГТРК) и других.

Постановочная съемка вымышленных событий с развитием телевидения выделилось в отдельный жанр, который стоит на грани игрового и неигрового кино. Мокьюментари – («mock» — насмешка) полностью или частично вымышленный псевдодокументальный фильм, выполненный в стилистике документального фильма. Насмешка над документальным кино.

Известный российский киновед [Станислав Зельвенский](http://seance.ru/author/zelvenskij/) одной из причин появления такого вида кино называет обесценивание документа. «Фальсификация, подлог стали настолько привычными, что любая, самая дикая конспирологическая теория находит множество поклонников, и обыватель задается вопросом: а был ли, собственно, Холокост? А не подделали ли средневековые рукописи? А высадка на Луну — не удачная ли телепостановка? Традиционная картина мира более ненадежна»[[58]](#footnote-58).

Впервые этот термин встречается в середине 80-х годов прошлого века и исключительно в отношении фильма Роба Райнера «Это Spinal Tap». Однако со временем этим термином стали обозначать все фильмы, где выдумка преподносится зрителю как документ, в том числе и кино снятое до 80-х. Первым удачным опытом мокьюментари в истории можно считать радиопостановку «Войны миров». Работа молодого Орсона Уэллса повергла в панику население Америки, которое услышав по радио рассказ подумали, что на Землю напали инопланетяне.

Приемы мокьюментари проникли в том числе и в чисто художественные фильмы: «Ведьмы из Блэр», «Операция „Хорошие ребята“», «Падения» и другие.

Нередко авторами мокьюментари становятся известные режиссеры с мировым именем. Фильм Вуди Аллена «Зелиг» вышел на экраны в 1983 году. Картина начиналась титрами: «создатели этого документального фильма выражают благодарность…», далее следуют кадры хроники, затем начинается история рассказ о Леонарде Зелиге. Он умеет менять личность – из одного человека превращаться в другого. Большая часть фильма – документальные кадры, которые разбавлены небольшими постановочными сценами. Например, сцены общения Зелига и психиатра.

Для Вуди Аллена это не первая и не единстванная игра с документом. Среди псевдодокументальных фильмов великого американского режиссера можно выделить: «Хватай деньги и беги» (1969), «Сладкий и гадкий» (1999), «Мужья и жены» (1992).

Один из немногих мокьюментари на отечественном ТВ – цикл Андрея Лошака «Россия. Полное затмение». Пять фильмов, показанные в эфире НТВ, были восприняты зрительской аудиторией по разному – для одних это были талантливо сделанные пародии, для других – очередной виток «желтизны». Сам автор в одном из интервью подчеркнул, что этот цикл был некем сообщением месседжэм для аудитории, коллег и теленачальства. «Цикл "Полное затмение" – это, с одной стороны, пародия на современное телевидение, а с другой, в нем содержится несколько важных с моей точки зрения сообщений. <….>Этот продукт отлично встроился в программную сетку НТВ и не очень из нее выделялся, и это уже повод задуматься над тем, что происходит в эфире. – говорит Андрей Лошак. - Что касается зрителей, то мне хотелось, чтобы люди настроили фильтры восприятия информации, которые у них сильно засорены сейчас. Вот таким шоковым способом.[[59]](#footnote-59)»

По сценарию, в руки авторов фильма попадает «план Даллеса» - документ, в котором пошагово описывается инструкция по уничтожению нашей Родины. Якобы некий разведчик по имени Тринадцатый позвонил в редакцию, рассказал о своей находке и добровольно поделился им с журналистами. Сцена передачи документов выглядела как в настоящих шпионских фильмах: поздно ночью недалеко от памятника Зорге был закопан кейс, в котором была вся информация.

Далее Андрей Лошак пять серий разоблачает врагов и друзей России. Доверие к фильмы возрастает благодаря интервью с известными и медийными персонами: Владимиром Жириновским, Ксенией Собчак, Никитой Михалковым и другими. Часть из них говорят вполне серьезно. Андрей Лошак позже признался, что не говорил героям, что снимает псевдодокументальный фильм.  «Мы говорили, что это фильм о том, до чего дошла Россия, о том мраке, в который она погрузилась, и что это для проекта "Полное затмение". – отмечает репортер. - В этом, конечно, было определенное лукавство, но откровенной лжи не было. Эти люди говорят то, что думают и во что искренне верят»[[60]](#footnote-60).

При этом стоить отметить, что в фильме достаточно спорных моментов, «брака по картинке», по которым можно понять, что перед нами некая игра. Сам автор об этом говорил во всех своих интервью. «Мы специально сделали так, чтобы количество бреда было достаточно равномерно распределено внутри каждой серии, за исключением последней, где бред преднамеренно идет по нарастающей. Мне казалось, публика, привыкшая анализировать информацию, могла бы достаточно быстро понять, что это игра. Ну то есть дипломат в сугробе, план Даллеса, директор Усть-Калымского металлургического комбината с плохо приклеенной бородой – все это с первых минут сериала должно настораживать».

Также среди настораживающих моментов можно отметить: фотографии, которые плохо обработаны в фотошопе, и видно, что они подделка, хоть и выдаются за документ; простота, с которой герои идут на контакты с авторами фильма (в том числе и сами становятся инициаторами общения), актеры, играющий простых людей (Екатерина Самбурская играет одну из жен олигарха Сотникова), да и самого олигарха Сотникова не существует.

Автор проекта Андрей Лошак говорил, что рассчитывал на несколько другую реакцию аудитории: «Я рассчитывал на очень широкую аудиторию, а так поздно телевизор смотрит более подготовленный и продвинутый зритель. Мне казалось, эти люди сразу считают кавычки и будут все это смотреть просто как прикол, как модный жанр. Но, как выяснилось, эта аудитория тоже оказалась не очень подготовленной. Люди не воспринимают критически информацию, которую им показывают»[[61]](#footnote-61). Часть зрителей до последнего верили в документальность фильма. Последние сцены, где официальный ведущий НТВ Алексей Пивоваров говорит о том, что задержали съемочную группу мошенников, дают окончательно понять, что перед нами фикция.

Полная и безоговорочная вера в то, что показывают по телевизору одна из особенностей нашей телеаудитории. Это одна из причин, по который в России жанр мокьюментари развит слабо. В эфире наших трех главных федеральных каналов за последние 10 лет мокьюментари появляются крайне редко. История 2009 года с сюжетом в одной из программ грузинского телеканала «Имедиа» это подтверждает. Тогда, в эфир вышел материал о якобы начавшемся наступлении российских войск на Тбилиси. В результате этого инцидента – яркого примера мокьюментари –несколько десятков человек обратились в больницы с болями с инфарктами, инсультами и нервными срывами[[62]](#footnote-62). Учитывая ментальную близость двух аудиторий (в годы появления и развития телевидения грузины и россияне жили в одной стране, и культура восприятия ТВ материала формировалась одинаково) можно предугадать, какую реакцию вызвала бы подобная история в России.

Еще одна причина полного доверия зрителя к информации на экране является время ее появления в эфире. Если материал выходит в эфир в прайм-тайм, ему поверят больше, чем, если он будет показан утром. Ведь утром в основном показывают в основном развлекательные и юмористические программы. С меньшим доверием и некой настороженностью зритель относится к материалам, выходящим в эфир 1 апреля – в День дурака. Аудитория готова к тому, что в этот день ее возможно попытаются одурачить. Ежегодно Лев Николаев в своей программе на «Первом канале» - «Цивилизация» разыгрывает зрителей.

В истории отечественного мокьюментари также стоит отметить цикл псевдодокументальных фильмов в 2010 году показывал телеканал ТВ-3 – «Альтернативная история». Десять серий фильма посвящены переломным моментам в истории России. Авторы на основе документального материала рассуждают о том, «что было бы, если».

Третья серия фильма посвящена Павлу I, которого убили заговорщики в Михайловском замке. Автор рассказывает историю убийства императора, а затем рассуждают на тему, как бы изменилась Россия если бы, покушения не увенчалось успехом. Из комнаты Павла I было два выхода – основной и проход в покои его любовницы. В ночь убийства любовники поссорились и эта дверь была закрыта. Павел уже было вырвался из рук заговорщиков, подбежал к двери, но она оказалась заперта. Автор в «стенд апе» сам открывает дверь, Павел бежит, затем начинается история в сослагательном направлении. Стилистика фильма выдержана в документальной манере – речь идет в прошедшем времени в действительном залоге, визуальный ряд – постановка, подлинные фотографии и комьютерная графика. Павел I заключает мир с Наполеоном, вместе завоёвывает Индию, сына Александра (будущего Александра I) выгоняет из Петербурга, так как тот был в курсе покушения, и становится одним из самых могущественных монархов мира.

Любопытно, что фильм начинается с документальных кадров известного выступления Индиры Ганди – премьер министра Индии (1966-1977, 1980 - 1984), где она говорила о сильном влиянии английского языка и культуры на независимую Индию о необходимости воспитывать молодежь в старых традициях, поднимать патриотический дух. В фильме ТВ-3 под эти документальные кадры наложен перевод, где слово английский заменено на русский.

Даже небольшие истории вроде плантаций известного английского предпринимателя Липтона авторы фильма переделали на русский лад. В фильме есть эпизод, где русский купец Липтин, возивший чай из Индии в Россию, случайно опрокинул на мешок с листьями товара рябиновую настойку, затем заварив напиток понял, что его можно на этом разбогатеть. Таких небольших псевдодокументальных моментов в «Альтернативной истории» много.

На наш взгляд, режиссер, который делает постановку должен не забывать, что он ходит по лезвию и от качества этой постановки зависит восприятие материала. Зритель должен понимать, что перед ним игра, постановка, которую автор использует для удовлетворения, в первую очередь, эстетических запросов аудитории. По поводу постановочного материала в документально фильме Павел Лунгин высказался так: «У меня есть один принцип. Я умею отличать хорошее от плохого. Если это талантливо, если в этом есть ирония, если в этом есть смысл, который вкладывают… И, главное, если это кому-нибудь нужно, если это задает ритм – пусть будет.[[63]](#footnote-63)»

## § 2.6 Использование мультипликации и сцен игрового кино

Еще одним методом или приемом игрового кино, которое перешло в документалистику можно считать использование мультипликации и эпизодов игрового кино. Этот метод можно назвать самым распространенным в отечественном кинематографе. Чаще всего авторы используют этот метод в фильмах, где рассказывается о литературном произведении (ттогда используется его экранизация.) Например, в фильме Леонида Парфенова «Птица-Гоголь» эпизоды, где автор рассказывает о повести «Шинель», изобразительным рядом служит одноименный фильм Алексея Баталова (1959 года). Или же героем рассказа является автор этого произведения. Гоголь и «Шинель» в сознании людей давно уже слились.

Такой же ход используют авторы при рассказах о как-нибудь известном актере, артисте кино и театра. Например, большая часть «картинки» в фильмах о Людмиле Гурченко или Иннокентии Смоктуновском («Первый канал») - это игровые картины с их участием.

Этот метод выгоден режиссеру, на наш взгляд, с двух точек зрения: первая – финансовая – снимать реконструкцию дороже, вторая – именно с этими картинами у зрителя ассоциируется артист. На кадрах игрового кино может быть построен как весь фильм («Кто такой Эмир Кустурица?»), так и часть фильма («Птица-Гоголь»).

Мультипликацию же чаще всего используется в двух целях: первая – как замена более дорогой реконструкции, вторая – как часть оформления.

В фильме «Хребет России» («Первый канал») Леонид Парфенов при помощи мультипликации реконструирует некоторые эпизоды завоевания Ермаком Сибири и Урала. Кроме того, мультипликация в данном случае - элемент оформления фильма: на его фоне автор подводит промежуточные итоги, рассказывает байки и легенды, присущие этому региону страны.

Мультипликацию активно использовали авторы цикла «Люди, сделавшие Землю круглой» («Первый канал»). Вся реконструкция выполнена в стиле аниме[[64]](#footnote-64) - японская анимация с характерной манерой рисования (напоминает комиксы) персонажей и фона.

Использование мультипликации и сцен игрового кино имеет ощутимые позитивные стороны: в первую очередь это финансовая составляющая (не нужно ничего самому снимать), во вторую – увеличивает вовлеченность зрителя в фильм (он видел тот или иной фильм раньше, теперь с увлечением смотрит на документалку, в которой используются прецедентное видео), в третьих – привлечение внимания (все люди обращают внимание на мультипликацию, так как она выбивается из основного видеоряда картины).

С развитием компьютерных технологий произошел качественный и количественный скачок в использовании методов игрового кино в дкоументалитике. Сегодня мы можем типологизировать эти процессы в зависимости от творческих приемов авторов-документалистов. На современном российском телевидении все фильмы используют не один, а несколько методов, их «комбинацию». В зависимости от того, как они вписываются в конкретную картину можно говорить об удачном или неудачном применении методов. В некоторых случаях их использование неуместно, так как за в погоне за мнимой красотой и художественной обработкой теряется суть фильма, его документальная основа, что влечет за собой отторжение зрителя и снижение его интереса ко всем фильмам подобного характера.

# Глава III. Собственный опыт создания документального фильма

## § 3.1. Межгосударственная телерадиокомпания «МИР»: структура и формирование контента

Межгосударственная телерадиокомпания «Мир» включает в себя два телеканала – «Мир», «Мир24», радиостанцию «Мир» и информационно-аналитический портал «Мir24.TV». Вещание осуществляется на четырех часовых поясах в 21 государстве, в том числе странах СНГ, Прибалтики, а также в Австрии, Германии, Швейцарии, Чехии, Сербии и Канаде.

Созданная в 1992 году Соглашением глав государств-участников СНГ, телерадикомпания была призвана создать общее информационно пространство в странах Содружества, освещать актуальные политические, экономические, культурные и гуманитарные темы. На сегодняшний день МТРК «Мир» представляет собой международную организацию с штаб-квартирой в Москве. Национальные филиалы и представительства расположены в 9 странах СНГ, также есть региональные филиалы в Санкт-Петербурге, Владикавказе и Алматы. Все коррпункты оснащены наземными станциями системы спутниковой связи, телерадиокомплексами и другим современным техническим оборудованием для телерадиовещания и производства[[65]](#footnote-65).

Среди преимуществ канала можно отметить: широту охвата аудитории (потенциальная аудитория 50 млн человек[[66]](#footnote-66)), плотность сети корреспондентов в странах СНГ и Грузии, которые хорошо разбираются в специфике страны, так как сами там живут и работают. Кроме того, стоит отметить оперативность подачи информации.

«Мир24» - новостной телеканал с круглосуточным вещанием, где внимание уделяется актуальным событиям в мире экономики, бизнеса, политики и культуры.

Мультимедийный проект Mir24.tv - информационно-аналитический портал, который начал свою работу в января 2011 года. Теоретики отмечают следующие уникальные характеристики подобных порталов:[[67]](#footnote-67)

* 1. *глобальное распространение;*
  2. *конвергенция;*
  3. *неограниченный архив информации;*
  4. *дополнительные сервисы;*
  5. *персонализация вещания;*
  6. *интерактивность.*

Ежедневная аудитория портала – более 150 000 человек по всему миру. Портал входит в Топ-40 информационных сайтов русскоязычного сегмента интернета. Посетители могут «из первых рук» узнать о жизни стран СНГ и мира: экслюзивные интервью, аналитические, информационные и культурологические программы и передачи, прямые трансляции важных событий, новости и развлекательыне программы.

Телеканала «Мир» ориентирован на широкую аудиторию, с разными интересами. Эфир занимают новостные выпуски с трехчасовым шагом, развлекательные и аналитические программы, фильмы и сериалы.

Особое место в сетке вещания телеканала имеют документальные фильмы и специальные репортажи, по структуре больше похожие на небольшие фильмы. Автор данного труда, с марта 2014 года работает корреспондентом МТРК «Мир», снимает как новостные сюжеты, так и материалы для развлекательных программ в феврале 2015 года выпустил 12-минутный фильм: «Трофеи победы: что хранит русская земля». В следующих параграфах более подробно остановимся на описании и анализе данного фильма.

## § 3.2 Концепция фильма «Следопыты Победы»

Идея создания фильма зародилась в конце ноября 2014 года, когда автор данной работы отправился на одну из съемок в Лужский район Ленинградской области доставать из болота самолет ИЛ-2 времен Великой Отечественной войны. Прибыв на место падения мы обнаружили, что самолета нет. По предположению поисковиков его унесли «черные копатели» - люди, занимающиеся незаконной археологической деятельностью с целью обогатиться за счет найденного исторического артефакта. По возвращению в редакцию мы стали искать следы самолета и при помощи сотрудников ФСБ обнаружили его во Всеволожском музее «Битвы за Ленинград». Оказалось, что никаких законов работники музея не нарушили. В среде поисковиков действуют жесткие законы – находка принадлежит тому, кто первым оформил документы на «демобилизацию» найденного исторического вооружения.

Познакомившись с работниками музея «Битвы за Ленинград» мы узнали, что здесь реставрируют вооружения времен войны и доводят их до рабочего состояния.

Идея фильма заключается в том, что современная молодежь уже не может воспринимать историю страны через обычные музейные экспонаты. Для лучшего усвоения материала им нужно увидеть своими глазами и потрогать своими руками раритетные орудия, покататься на танке, полетать на самолете, пострелять из винтовок и посмотреть на реконструкцию событий.

Таким образом был разработан сценарий, в который вошли эпизоды с реальными поисками трофеев, их реставрацией и дальнейшей эксплуатацией – на реконструкциях или просто в музее. Съемочный процесс длился около двух месяцев, за это время было снято примерно 8 часов исходного материала. Итоговый материал пришлось сокращать, так как мы были ограничены в эфирном времени – 12 минут. Более развернутую версию мы смонтировали специально для выпускной квалификационной работы.

## § 3.3. Использование методов игрового кино в документальном проекте «Следопыты Победы»

Часть методов игрового кино, которые режиссеры документальных фильмов используют в своих работах, на практике были применены и в творческом проекте автора данной диссертационной работы. Фильм «Следопыты Побед» в сокращенном варианте (12 минут) вышел в эфир телеканала «Мир24» (МТРК «МИР») 23 февраля 2015 года.

*Использование компьютерных технологий*

Компьютерные технологии в данном фильме используются в первую очередь в подтитровках героев, мест съемок и авторов видеоматериала (в случае с использованием сцен игровых картин.)

Авторы фильма включили в его структуру вставки. Это три информационные справки про танки КВ-1 и Т-38, а также самолет Ил-2 (одноместный). По сценарию фильма именно эти три орудия войны были восстановлены реконструкторами. В фильме они появляются, когда речь заходит об их реконструкции. Авторы показывают сначала исходный материал – останки боевой машины, найденной поисковиками, затем зритель узнает общую информацию о раритете и видит, как он выглядел, затем в фильме показан процесс реконструкции и ее итог.

Смоделированные на компьютере изображения танков крутятся вокруг своей оси, позволяя зрителю рассмотреть объект со всех сторон. При этом вокруг появляется информация о технических особенностях машин. (год производства, количество экипажа, мощность, толщина брони, стандартное вооружение, максимальная скорость и боевой вес).

Стоит отметить также нестатичный фон. На фоне со временем вырисовывается схема машины. Сначала зритель видит танк, а на фоне просто зеленое поле, далее по мере вращения танка там появляется схема машины. Это позволяет зрителю сначала рассмотреть модель, а затем – схему построения. Тень от танка и самолета придают эффект три дэ модели, что усиливает точность восприятия.

1. *Реконструкция подлинных явлений*

Несомненным плюсом фильма является эпизод реконструкции боя при деревни Порожки, который дал старт Петергофско-Гатчинской операции по освобождению Ленинграда. Речь идет о «Январском громе». Мы пять часов часов снимали военно-историческую реконсрукцию, которую устраивали несколько объединенных патриотических клуба. Организатор реконструкции Павел Бараненно отметил, что «это самое большое событие начала января, посвященная военно-историческим событиям. Именно сюда съезжаются большая часть реконструкторов со всей страны». В итоге в фильм автор данной работы взял небольшой эпизод, который длится около полутора минут. В этой части фильма рассказывается о том, что восстановленные трофеи обретают новую жизнь в том числе и на подобных боях. Реконструирована, а, следовательно, показана в фильме не только наземная операция, но и битва на воде и в воздухе. Закадровый текст, написанный в настоящем времени, усиливает эффект присутствия зрителя в событиях 1944 года. Эпизод выстроен с максимальным количеством пауз и «лайфов», благодаря чему мы слышим звуки боя. Стоит отметить, что в фильме не видны зрители, которые собрались посмотреть на бой.

В данном случае дорогостоящую реконструкцию авторы смогли снять бесплатно. Это и несомненный плюс – выгодно для заказчика (телекомпания «Мир») и минус – все планы статичны, нет панорам, съемок приемом «субъективная камера.

Для того, чтобы зритель понял, что на экране реконструкция мы данный эпизод выделили цветом – несколько размытая картинка (так обычно в игровых фильмах показывают сон или воспоминания), усилены теплые тона (зритель воспринимает радостнее. В данном случае речь идет об успешной операции, поэтому воспоминания о ней положительные).

1. *Использование неактеров*

В данном эпизоде в реконструкции используются не профессиональные актеры, а поисковики и любители истории. Вадим Матвечук – один из участников боя говорит: «Это непосредственное прикосновение к истории. У меня армейское прошлое, но подобные бои - это совсем другие ощущения. Я люблю это. Я сам коренной ленинградец и все, что касается моего города это мое родное».

Свою работу поисковики-реконструкторы знают великолепно и «играют» свои роли не хуже профессиональных актеров. У зрителя не возникает вопросов относительной этой части картины, он верит тому, что видит на экране. Масштаб действия также играет на мысль авторов фильма. Профессиональные актеры в фильме не принимают участия – это один из тех методов, которые мы не использовали по двум причинам: первая – дороговизна. Профессионалы требуют за свою работу денег, а специально выделенного бюджета на проект не было. Вторая – их присутствие не входило в рамки авторской идеи и сценарий.

1. *Постановочная съемка*

Несколько эпизодов фильма – постановочная съемка. Когда съемочная бригада пришла снимать процесс восстановления самолета ИЛ-2 у мастеров был отпуск – ждали недостающей детали из Пскова. Мы специально попросили несколько человек приехать в ангары и поработать с двигателем. Для того, чтобы снять процесс восстановления пришлось частично разобрать механизм, а затем «на камеру» возвращать все на место. Сцена со сварочными работами также была постановочной – реконструкторы к моменту старта съемок все необходимые детали уже приготовили. То, что Сергей делает в кадре затем пришлось выбросить, так как эта деталь не была нужна, точно такая лежала рядом. То же самое и с клапаном, который прикрепляли к ИЛ-2. Его изначально пришлось снять и устанавливать снова.

Съемки реконструкции танка КВ-1 заняли три съемочных дня. Его восстанавливали также для съемочной бригады. В тот момент перед реконструкторами стояла задача поместить двигатель в танк, но кран сломался и ждали пока приедет новый. Так как времени ждать у киногруппы не было – пришлось под камеру реставрировать другие части.

Еще один постановочный эпизод – игра Ильи на компьютере. Согласовав съемки с одним из интернет клубов Петербурга мы приехали туда, посадили героя за компьютер и попросили поиграть для нас. Его дальнейшая поездка на танке Т-38 также постановка. Илья даже не был знаком с реставраторами. Мы в интернете нашли человека, который любит играть в виртуальные «танчики», предложили ему покататься на реальной машине, тот согласился. По сценарию он выступает в роли одного из членов экскурсионной группы, которому предлагают сесть в машину и проехать вместе с экипажем несколько метров. Стоит отметить, что для Т-38 это действительно были первые ходовые испытания. По нашей просьбе внутрь посадили героя, и он смог ощутить себя на месте танкистов времен Великой Отечественной войны. «Селфи», которое после поездки сделал Илья, также часть авторской задумки – трофеи помогают современной молодежи лучше понять и иметь реалистичное представление о боевых машинах. Однако монопод (специальная палка для селфи), с которого был сделан снимок, предложил использовать сам герой.

Постановочными на первый взгляд могут показаться еще несколько сцен. Например, поездка за самолетом СБ. Однако это документальная съемка. Съемочная бригада больше месяца ждала, пока можно будет к нему подступиться. Поисковики знали, что там лежит самолет, однако, что это за машина, и в каком она состоянии они также не знали. Лишь местный лесник был в курсе.

История о том, как поисковики обнаружили бортовой номер и тут же стали его «пробивать» - документальная съемка, так же, как и стихи авторства одного из проводников. Во время съемок Владимир часто импровизировал, но в итоговый вариант вошло лишь одно четверостишие.

Первые кадры фильма, где поисковики понимают, что самолет у них украли – были сняты нами в ноябре месяце. Это, по большому счету и послужило поводом заняться данной историей.

1. *Мультипликация и игровые сцены*

Мультипликацию авторы фильма не использовали. Основная причина – финансовая составляющая, а также длительность процесса создания качественной мультипликации. В фильме присутствует несколько сцен из игровых картин. Это известные советскому зрителю фильмы о войне, где мелькают самолеты и танки, о которых идет речь.

Кроме того, в данном кино пять эпизодов с документальными кадрами. У межгосударственной телерадиокомпании «Мир» есть договор с центрами хранения документальных кадров по всей России и Беларуси. Это позволило авторам использовать их в своей работе. Для того, чтобы выбрать использованные в итоге кадры автору пришлось просмотреть более шести часов исходного материала. В фильме доля кинохроники при общем подсчете – одна минута. Подобные вставки вызывают у зрителя доверие, и он остальную часть фильма воспринимает лучше и доверяет авторам.

Фильм был снят за неделю рабочего времени, на монтаж, а также создание графики, сведение и выравнивание звука, цветокоррекцию ушла еще одна неделя.

Отличительной особенностью этого фильма и, на наш взгляд, ее несомненным плюсом является экономическая сторона. Авторы не потратили на создания фильма ни одного «лишнего» рубля, что для телекомпании очень важно, особенно в период кризиса. Операторы, автор, режиссер, монтажеры, диктор, инженеры и водители штатные сотрудники компании или же работают по договору найма.

Стоит также сказать про рейтинги показа фильма. В эфире материал был в прайм-тайм в выходной день. Это, во-первых, говорит о том, что руководство канала рассчитывало на хороший материал, а во-вторых о важности излагаемой темы. Рейтинги в 12 минут, пока демонстрировалась сокращенная версия были самыми высокими за неделю эфира.

Методы, перешедшие в документалистику из игрового кино, оставляют свой отпечаток на работе автора фильма. Режиссер выполняет пограничную роль между постановщиком и фиксатором реальности. Он должен четко понимать, что это документальная лента, поэтому увлекаться постановочными сценами не стоит, при этом без инсценировки некоторые эпизоды снять невозможно. В отличие от чисто документального здесь можно переснять дубль или, например, попросить интервьюируемого еще раз сказать фразу. Процесс съемок значительно сокращается – есть определенный план, по которому работает съемочная группа (не нужно по несколько дней следить за героями для раскрытия их образа).

Можно сказать, что частично пропадает элемент документальности, так как результат работы задан изначально. Однако подобные фильмы документально по своей сути, так как отражают действительность. При этом возрастает роль постпродакшина – цветокоррекции, графики и других этапов создания элементы создания фильма. Новые методы при правильном их использовании привлекают зрителя. Перегруженный «новыми» методами фильм отвлекает внимание зрителя от сути происходящего на экране и форма подачи начинает главенствовать над содержанием.

# Заключение

Современная теледокументалитика переживает не лучшие времена. Наряду со своей основной функцией – образовательной, ей приходится выполнять также рекреативную функцию. Современный зритель перестал воспринимать сухую информацию, его нужно развлекать даже в выпусках новостей. Авторы документальный фильмов находят различные способы привлечения внимания аудитории. Особняком среди них стоят новые методы и приемы работы. В нашей работе мы проследили историю их появления и развития, таким образом показав, что документальное и игровое в течение всей истории кинематографа шли рядом.

Кино как искусство с первых лет своего существования было разделено на естественно и искусственное. Одни режиссера словно фотографы фиксировали эту действительность, другие, словно авторы театральных постановок – эту реальность конструировали. Со временем эта граница начала стираться. В документальных фильмах стали появляться игровые эпизоды. В чистом виде, в том, который пропагандировали и работали братья Люмьер, осталось только видовое кино. Однако по мнению многих исследователей постановочность в документалитсике зло не само по себе, а лишь в контексте восприятия зрителем материала. И.К. Беляев довольно четко определил главную задачу профессионального документалиста: «Духовная материя прямой трансляции не подлежит. Наша профессиональная задача состоит в том, чтобы из факта, из документа, из бездушного предмета создать образ, наполненный духовной материей»[[68]](#footnote-68). Важнейшим признаком документального кино является лишь документальность образа. Ведь сам термин документальный был введен Дж. Григсоном в 20-е годы ХХ века как «творческую разработку действительности»[[69]](#footnote-69). До него документальном считались лишь фильмы, сделанные на материалах съёмок путешествий.

Документалист как свидетель свой эпохи должен зафиксировать окружающий мир, передать будущим поколениям ощущение от жизни в его время. И методы, которыми он это делает лишь требование эпохи и средства, которыми достигается цель.

В своей работе мы выявили предпосылки и факторы, определяющие использование методов игрового кино в современной отечественной документалисткие.

Методы игрового кино так или иначе использовались режиссерами документальных фильмов всегда. Об этом говорят примерты работ документалистов начиная с Р. Флаерти, заканчивая современными авторами.

Главная отличительная особенность: если раньше это преподносилось как «экранный документ» и «документальный факт», то сегодня это преобразованная автором действительность. Александр Роднянский выводит на первую роль в современном документальном кино самого автора. «Главный герой... – это автор. И все документалисты, поверьте, твердо отдают себе в этом отчет [[70]](#footnote-70)».

Все задачи, которые мы ставили перед собой на старте данной работы нами были выполнены. Также мы достигли цели, которую ставили перед собой.

Мы составили классификацию игровых методой, привлекаемых для работы с документальным материалом.

Это:

* Реконструкция реального события
* Постановочная съемка вымышленных событий и явлений
* Использование в инсценировке неактеров
* Использование профессиональных актеров
* Включение в ткань документального материала мультипликации и сцен из игровых фильмов
* Использование компьютерных технологий

В зависимости от необходимости и творческих замыслов, которые решает автор, он выбирает тот иной способ использования метода. В некоторый случаях это смотрится достойно и привлекательно, иногда же метод используют, на наш взгляд, лишь ради его использования, так как от этого кино теряет, чем приобретает что-то новое.

Мы на примере собственного авторского проекта воплотили большую часть «перешедших» методов. Неиспользованные в фильме «Трофеи войны: что хранит русская земля» невозможно было реализовать исключительно из-за финансовых особенностей работы.

Можно сказать, что сейчас идет постепенная эволюция документального кино, выход ее на массовую аудиторию. Будущее документального кино, на наш взгляд, за докудрамами. Это, с одной стороны, фильм, в основе которого лежит документ - то есть подлинные события и явления. С другой стороны, это интересно смотреть, так как картины подобного жанра создаются на высоком профессиональном, как игровое кино, уровне.

Стоит отметить, что полную ответственность за фильм несет режиссер. Его задача преподнести информацию зрителю таким образом, чтобы она была правильной, с точки зрения реальности и достоверности, воспринята. Методы, которые он будет использовать находятся в его подчинении. Главное, что должен знать автор, что в словосочетании «документальное кино» главным является слово документальное и лишь потом кино.

# Список литературы

**Книги, документы**

1. Абрамов Н. Дзига Вертов. М., 1962.
2. Аристарко Г. История теорий кино. М., 1998
3. Беляев. И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Части I и II. М, 1998
4. Беляев И. Спектакль документов. Откровения современника. М. 2005
5. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966
6. Гинзбург С. Очерки теории кино., М. 1974
7. Егоров. В. В. Большая культура и малый экран. М. 1998
8. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974
9. Муратов. С. Пристрастная камера, М. 2004
10. Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008
11. Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб., 1999
12. Прожико. Г.С Концепция реальности в экранном документе. М., 2009
13. Рабигер. М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. 2012
14. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2009
15. [Садуль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%B4%D1%83%D0%BB%D1%8C,_%D0%96%D0%BE%D1%80%D0%B6). Ж. Всеобщая история кино. Том 1. М., 1958
16. Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972
17. Теплиц. Е. История киноискусства1928-1933. М., 1971
18. Флаерти. Р. Дневники. Свидетельства. Сценарии. М.1980.
19. Хью Бэдли. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. — М., 1972
20. Юренев Р. «Краткая история Киноискусства». М., 1997
21. Правда кино и «киноправда». М. 1967
22. Энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1986.
23. Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад

**Иностранные источники**

1. David Bordwell. [On the history of film style](http://books.google.ie/books?id=DezHd2nJLScC&pg=PA29#v=onepage&q=&f=false). — Harvard University Press, 1997.
2. Mark Bould,*.* The Routledge Companion to Science Fiction. — [Routledge](https://ru.wikipedia.org/wiki/Routledge), 2009.
3. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. N.Y., 1964.
4. Paolo Cherchi. The Oxford History of World Cinema /Early Years. Edited By Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press. 1996
5. Peter Nowotny: Leni Riefenstahl. In: Hans-Michael Bock (Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Edition text+kritik, München 1984

**Статьи**

1. Владимир Нузов. Алексей Учитель: документальное и игровое кино объединяет одно: вдохновение /Журнал «Русский базар» №50 (398) / электронный ресурс: URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/4270.htm> (дата запроса: 26.03.2015)
2. Грачева Е. Журнал «Сеанс» №32 Недостаточно реальности/Жизнь и кино Роберта Флаерти / электронный ресурс URL:<http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti/> (Дата обращения 26.03.2015 )
3. Гарматин А.А. Интернет-вещание в системе СМИ: особенности и принципы функционирования. // Научно-культурологический журнал «Relga». 07.02.2005
4. Зельвенский С. Журнал «Сеанс» №32 Недостаточно реальности/ Mocumentary: история вопроса/ электронный ресурс URL:http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/# (Дата обращения 28.03.2015)
5. Ларина, Ю. Документальное кино. Журнал «Огонек» №39 (<URL:http://www.ogoniok.com/5065/17/> дата обращения: 20.04.2015)
6. П. Лунгин. Мы снова ждет прибытия поезда. /Искусство кино. / Январь 2014. Электронный ресурс URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2014/01/pavel-lungin-my-snova-zhdem-pribytiya-poezda> (Дата обращения 29.03.2015)
7. Роднянский А. Обмен (интервью) [Электронный ресурс] // Сеанс. 2007. № 31. [2006–2010]. URL: http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/obmen (дата обращения: 25.03.2015)

**Электронные источники**

Официальный сайт режиссера Эльдара Рязанова: (URL:[http://eldar-ryazanov.ru/index.php?lang=ru&r=2&m=8#](http://eldar-ryazanov.ru/index.php?lang=ru&r=2&m=8))

Официальный сайт МТРК «Мир» [http://mirtv.ru](http://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Fmirtv.ru)

Официальный сайт «Первого канала» http://[1tv.ru](http://www.1tv.ru)

Официальный сайт телеканала «Россия 1» <http://russia.tv/>

Официальный сайт телеканала «НТВ» <http://www.ntv.ru/>

Интернет-газета Лента.ру

Интернет-газета Газета.ру

## Видеоматериалы

1. «Тайны любви» (Первый канал),
2. «Тайны смерти» (Первый канал),
3. «Любовь Орлова. Шипы и Розы» (ВГТРК),
4. «Соломон Волков. Диалоги с Евгением Евтушенко» (Первый канал),
5. «Убить Гауляйтера. Приказ на троих» (ВГТРК),
6. «Одесса. Герои подземной крепости»
7. «Есенин» (ВГТРК),
8. «Рождество. Великий Пост. Пасха» (Первый канал),
9. «Великая война» (Первый канал),
10. «Брест. Крепостные герои» (НТВ)
11. «Полицаи» (НТВ),
12. «Протоколы войны» (НТВ),
13. «Крым. Путь на Родину» (ВГТРК),
14. «Последняя миссия “Охотника”» (ВГТРК),
15. «Обыкновенное чудо академика Зильбера» (ВГТРК),
16. «Крымская легенда» (ВГТРК),
17. «Пхеньян-Сеул. И далее…» (ВГТРК)
18. «Екатерина III» (ВГТРК)
19. Документальный сериал «Романовы» (Первый канал), «Полицаи» (НТВ)
20. «Президент» (ВГТРК)
21. «Цвет нации» (Первый канал)
22. «Птица-Гоголь» (Первый канал)
23. «Зворыкин-Муромец» (Первый канал)
24. «Российская империя» (НТВ)
25. «Хлеб для Сталина. История раскулаченных» (НТВ)
26. Цикл «Правдивая история. Поединки» (Первый канал)
27. «Заговор маршала» («Первый канал»),
28. «Земля обетованная от Иосифа Сталина» («Первый канал»),
29. «И примкнувший к ним Шепилов» («Первый канал»),
30. «В одном шаге от третьей мировой войны» («Первый канал»),
31. «Осведомленный источник в Москве» («Первый канал»)
32. «Россия. Полное Затмение» (НТВ)
33. «Первые в космосе» (Первый канал)
34. «Ржев. Неизвестная битва Георгия Жукова» (НТВ)
35. «Хребет России» (Первый канал)
36. «Люди, сделавшие Землю круглой» (Первый канал)
37. Вертов Д. «Три песни о Ленине» (1934).
38. Вертов Д. «Колыбельная», (1937)
39. Вертов Д. «Киноправда» (1922-1924)
40. Флаэрти Р. «Луизианская История». 1948.
41. Флаэрти Р. «Моана». 1926.
42. Флаэрти Р. «Нанук с Севера». 1920.
43. Флаэрти Р. «Человек из Арана». 1934.
44. Братья Люмьер «Прибытие поезда» (1896),
45. Братья Люмьер «Выход рабочих с фабрики» (1895)
46. Братья Люмьер «Политый поливальщик» (1895)
47. Жорж Мельес L’Homme orchester (Оркестр из одного человека, 1900)
48. Жорж Мельес Le Mélomane (Меломан, 1903)
49. Жорж Мельес «Коронации Эдуарда VII» (1902)
50. Жорж Мельес «Дело Дрейфуса» (1899)
51. Жорж Мельес «Взятие Турнавоса» (1897)
52. Жорж Мельес «Нападение на блокгауз», (1897)
53. Жорж Мельес «Сражение на улицах Индии» (1897)
54. Жорж Мельес «Продажа рабов в гареме» (1897),
55. Жорж Мельес «Танец в гареме» (1897)
56. Жорж Мельес «Казнь шпиона» (1897)
57. Жорж Мельес «Резня на Крите» (1897)
58. Ю. Панич «Проводы белых ночей» (1969)
59. В.Мельников «Мама вышла замуж» (1970)
60. Эдисон «Казнь Чолгоша с панорамой Обурнской тюрьмы» (1901)
61. Г.-В. Пабст «Солидарность» (1931)
62. Г.-В. Пабст «Любовь Жанны Ней». (1935)
63. Лени Рифеншталь «Олимпия» (1938)
64. Р. Кармен «Седовцы» (1940)
65. Р. Кармен «Нефтяники Каспия» (1953)
66. Л. Варламов «Победа китайского народа» (1950)
67. Э. Рязанов «В Дальневосточных морях» (1954)
68. Лоуренс Оливье «Гамлет» (1948)
69. Арне Суксдорф «Людях в большом городе» (1947)
70. Карл Дрейер «Страсти Жанны д’Арк» (1928)
71. С.Эйзенштейн «Октябрь» (1927)
72. С.Эйзенштейн «Броненосец “Потемкин”» (1925)
73. Д.У. Гриффит «Рождение нации» (1915)
74. Д.У. Гриффит «Сломанные побеги» (1919)
75. Элиа Казан «Бумеранг» (1947)
76. Л. Бунюэль «Забытые» (1950)
77. А. де Сантос «Тихий» (1949)
78. Де Сики «Похитители велосипедов» (1948)
79. Де Сики «Умберто Д.» (1952).
80. М. Хуциев «Мне 20 лет (Застава Ильича)» (1964)
81. М. Хуциев «Июльский дождь» (1966)
82. А. Митта «Звонят, откройте дверь» (1965)

# Библиографический список

Абрамов Н. Дзига Вертов. М., 1962.

Аристарко Г. История теорий кино. М., 1962.

Беляев И. Спектакль документов. Откровения современника. М. 2005.

1. Беляев И.К.Спектакль без актера: Записки режиссера документальных телефильмов. М. 2005.
2. Борецкий Р.А. Информационные жанры телевидения. М., 1960
3. Васильева Т.В., Осинский В.Г., Петров Г.Н. Курс радиотелевизионной журналистики, СПб., 1987.

Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.

1. Гаркушенко М. Автор-документалист в кино и на телевидении. М., 1971.
2. Голдовская М.Е. Человек крупным планом. Записки теледокументалиста. М., 1981

Гинзбург С. Очерки теории кино., М. 1974

Джулай Л.Н. Документальный иллюзион. М., 2005

Документальное кино эпохи реформаторства.   
Антология. М., 2001

Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986

Дробашенко С.В. Феномен достоверности . М., 1972

Дробашенко С. В. О художественном образе в документальном фильме. М., 1962

В. В. Егоров. Большая культура и малый экран. М., 1998.

Егоров В.В. Телевидение и зритель. М., 1977

Зингерман Б. О документальной драме. М., 1991

З. Кракауэр «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», М., 1974.

Лесин В. Киноочерк-портрет. — М., 1971.

Лесин В. Мысль и образ в документальном фильме. М., 1976.

Малькова Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., 2002.

Мартыненко Ю. Введение в теорию документального кино. М., 1973

Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986

Муратов С.А. Диалог: телевизионное общение в кадре и за кадром. М., 1976

Муратов С.А. Пристрастная камера. М., 1976

Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008.

Основы режиссуры документального фильма. М, 1972.

Оттен Н. Заметки о проблемах документального фильма. М., 1984

Привалова Н.К. Работа над видеосюжетом. М., 2001

Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб., 1999

Г.С. Прожико. Концепция реальности в экранном документе. М., 2009.,

Розенталь. А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2009.

Рабинер М. Монтаж. М., 2002

Рабинер М. Режиссура документального экрана. М., 2002

Рошаль Л.М. Мир и игра. М. 1989

Рошаль Л.М. За кадрами правды. М., 1989

Рошаль Л.М. Начало всех начал. М., 2002

Саппак В.Л. Телевидение и мы. М., 2002

Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972

Современный документальный фильм. М., 1970

Стреков И. Документальный фильм. М., 1980.

Уолтер Р. Сценарное мастерство: кино- и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес. (реферат книги)

Франк Г. Карта Птоломея. Записки кинодокументалиста. – М.: Искусство, 1975

Р. Флаерти. Дневники. Свидетельства. Сценарии. М.1980.

Р. Юренев «Краткая история Киноискусства». М., 1997.

Документальное кино сегодня. — М.: Искусство, 1978

После взрыва: документальное кино 90-х. — М.: Андреевский флаг, 1995

Правда кино и "киноправда". По страницам заруб, прессы, М, 1967.

Варламов В. О некоторых наболевших вопросах документального кино//Искусство кино», 1994, № 8

Абрамов Н. Человек в документальном фильме. II «Вопросы киноискусства». — 1967. — № 10.

# Фильмография

1. Манхеттен / Manhatta, 1921, США. Чарльз Шилер, Пол Страндт.
2. Нанук с Севера / Nanook of the North, 1922, США. Роберт Флаэрти.
3. Берлин: Симфония большого города / Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, Германия. Вальтер Руттман.
4. Чанг: Драма в глуши / Chang: A Drama of the Wilderness, 1927, США. Мериан К. Купер, Эрнест Б. Шодсак.
5. Человек с киноаппаратом, 1928, СССР. Дзига Вертов.
6. Турксиб, 1929, СССР. Виктор Турин.
7. Дождь / Regen, 1929, Нидерланды. Маннус Франкен, Йорис Ивенс.
8. Жёлтый поход / La Croisiere Jaune, 1933, Франция. Леон Пуарье.
9. Земля без хлеба / Las Hurdes, 1933, Испания. Л. Бунюэль.
10. Песнь о Цейлоне / The Song of Ceylon (Basil Wright, 1934, Великобритания. Бэзил Райт.
11. Новая земля / Nieuwe gronden, 1934, Нидерланды. Й. Ивенс.
12. Траулер из Грэнтона / Granton Trawler, 1934, Великобритания. Джон Грирсон, Эдгар Энсти.
13. Триумф воли / Triumph des Willens, 1935, Германия. Лени Рифеншталь.
14. Жилищные проблемы / Housing Problems, 1935, Великобритания. Эдгар Энсти, Артур Элтон.
15. Ночная почта / Night Mail, 1936, Великобритания. Гарри Уотт, Бэзил Райт.
16. Река / The River, 1937, США. Паре Лоренц.
17. Испанская земля / The Spanish Earth, 1937, США. Й. Ивенс.
18. Олимпия / Olympia, 1938, Германия. Л. Рифеншталь.
19. Город / The City, 1939, США. Уиллард Ван Дайк.
20. Вечный жид / Der ewige Jude, 1940, Германия. Фриц Хипплер.
21. Слушайте Британию / Listen to Britain, 1941, Великобритания. Хамфри Дженнингс, Стюарт МакАллистер.
22. Почему мы сражаемся / Why We Fight, 1942-44, США. Ф. Капра и др.
23. Битва за Россию / The Battle of Russia, 1942, США. Анатоль Литвак и др.
24. Начались пожары / Fires Were Started, 1943, Великобритания. Хамфри Дженнингс.
25. Битва под Сан-Пьетро / The Battle of San Pietro, 1944, США. Д. Хьюстон.
26. Да будет свет / Let There Be Light, 1946, США. Д. Хьюстон.
27. Кровь животных / Le sang des betes, 1949, Франция. Жорж Франжю.
28. Кон-Тики / Kon Tiki, 1950, Норвегия-Швеция. Тур Хейердал.
29. На улице / In the Street, 1952, США. Джеймс Эйджи, Хелен Левитт, Дженис Лоб.
30. Ночь и туман / Nuit et Brouillard, 1955, Франция. Ален Рене.
31. Мы — парни из Ламбета / We Are the Lambert Boy, 1958, Великобритания. Карел Рейш.
32. Позорный урожай / Harvest of Shame, 1960, США. Фред У. Френдли.
33. Хроника одного лета / Chronique d’un Ete(Jean Rouch/Edgar Morin, 1961, Франция. Жан Руш, Эдгар Морен.
34. Кризис / Crisis, 1963, США. Ричард Ликок.
35. Прекрасный май / Le Joli Mai, 1963, Франция. Крис Маркер, Пьер Ломм.
36. 7 лет / 7 Up, 1963, Великобритания. Майкл Эптед.
37. Вопрос по порядку ведения заседания / Point of Order, 1964, США. Эмиль Де Антонио.
38. Военная игра / The War Game, 1965, Великобритания. Питер Уоткинс.
39. Мертвые птицы / Dead Birds, 1963, США. Роберт Гарднер.
40. Обыкновенный фашизм, 1965, СССР. Михаил Ромм.
41. Париж глазами шести / Paris vu par…, 1965, Франция. Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Жан Душе и др.
42. Взвод Андерсона / La section Anderson, 1967, Франция. Пьер Шёндёрффер.
43. Предварительные выборы / Primary, 1960, США. Р. Ликок, Роберт Дрю и др.
44. Портрет Джейсона / Portrait of Jason, 1967, США. Ширли Кларк.
45. Не смотри назад / Don’t Look Back, 1967, США. Д.А. Пеннебейкер.
46. Безумцы Титиката / Titicut Follies, 1967, США. Фредерик Вайсман.
47. Варрендейл / Warrendale, 1967, Канада. Аллан Кинг.
48. Час огней: Заметки и свидетельства о неоколониализме, насилии и освобождении / La hora de los hornos: Notas y  
    testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberacion, 1968, Аргентина. Фернандо Э. Соланас, Октавио Гетино.
49. Коммивояжер / Salesman, 1968, США. Дэвид и Альберт Мэйслесы.
50. Негасимый огонь / Nicht loschbares Feuer, 1969, Германия. Харун Фароки.
51. Печаль и жалость / Le Chagrin et la pitie, 1969, Франция. Марсель Офюльс.
52. Супружеская пара / A Married Couple, 1969, Канада. А. Кинг.
53. Госпиталь / Hospital, 1970, США. Ф. Вайсман.
54. Вудсток / Woodstock, 1970, США. Майкл Уодли.
55. Китай / Chung Kuo — Cina, 1972, Италия. М. Антониони.
56. Серые сады / Grey Gardens, 1975, США. А. и Д. Мэйслесы и др.
57. Битва на топорах / The Axe Fight, 1975, США. Тимоти Аш, Наполеон Шэгнен.
58. Девушки из Виттштока / Madchen in Wittstock, 1975, ГДР. Фолькер Кепп.
59. История шара / Histoire d’un ballon: Le Lycee No.31 a Pekin, 1976, Нидерланды. Й. Ивенс и др.
60. Округ Харлан, США / Harlan County, U.S.A., 1976, США. Барбара Коппл.
61. Германия осенью / Deutschland im Herbst, 1978, Германия. Р.В. Фассбиндер, А. Клюге и др.
62. Битва за Чили / La batalla de Chile, 1977-1978, Чили. Патрисио Гусман.
63. Гитлер — фильм из Германии / Hitler — ein Film aus Deutschland, 1977, Германия. Ганс-Юрген Зиберберг.
64. Дочь Рита / Daughter Rite, 1978, США. Мишель Цитрон.
65. Жизнь и времена клепальщицы Рози / The Life and Times of Rosie the Riveter, 1980, США. Конни Филд.
66. Говорящие головы / Gadajace glowy, 1980, Польша. К. Кесьлевский.
67. Свадебные верблюды / Wedding Camels, 1980, США. Дэвид и Джудит МакДугалл.
68. Биографии / Lebenslaufe, 1981, ГДР. Винфред Юнге.
69. Мужчина, когда он мужчина / El hombre cuando es hombre, 1982, Чили. Валерия Сармиенто.
70. Кояанискатси / Koyaanisqatsi, 1982, США. Годфри Реджио.
71. Атомное кафе / The Atomic Cafe, 1982, США. Джейн Лоудер, Кевин Рафферти, Пирс Рафферти.
72. Без солнца / Sans Soleil, 1983, Франция. К. Маркер.
73. Времена Харви Милка / The Times of Harvey Milk, 1984, США. Роб Эпштейн.
74. Вдали от Польши / Far from Poland, 1984, США. Джилл Годмилоу.
75. Марш Шермана / Sherman’s March, 1985, США. Росс Макэлви.
76. Шоа / Shoah, 1985, Франция. Клод Ланзманн.
77. Токио-Га / Tokyo-ga, 1985, Германия. В. Вендерс.
78. Песни Хендсворта / Handsworth Songs, 1986, Великобритания. Джон Акомфра.
79. Лес блаженства / Forest of Bliss, 1986, США. Роберт Гарднер.

# Приложения

Приложение 1

**Интервью с реконструктором**

***- Как часто к вашему клубу обращаются режиссеры документальных фильмов с предложением сниматься в картине?***

- Не очень часто, и обычно не режиссёры напрямую. Это связано с тем, что нас нет в специализированных актёрских базах. Да, в принципе, хватает. Только реконструктор объединяет в себе актёра, костюмера, консультанта. К тому же мы в определённой степени само организованы. Можно позвонить одному, и заказать сразу несколько подразделений на нужную эпоху.

***- Кем вы считаетесь в документальных фильмах?***

- Актёры массовки. Иногда - каскадёры боевых сцен. 10 век, 13 век, 15 век, Наполеоновские войны, Первая Мировая Война.

- ***Что от вас требуют режиссеры на съемочной площадке?***

- Чаще всего - сыграть самих себя в своих костюмах. Иногда консультируются, что и как именно должно выглядеть и быть подогнанным из амуниции, насколько правдоподобна та или иная сцена, но это в маленьких проектах. В больших – для этого нанимают профессиональных исторических консультантов, среди которых есть и наши люди.

- ***Что наиболее сложное во время съемки?***

- Временной фактор. Съёмки - процесс длительный, и точное время окончания чаще всего понятие на площадке фантастическое. Я стараюсь на день съёмок других дел не назначать.

- ***Как вы кооперируетесь со съемочной группой по сценарию?***

- Обычно для нас заранее прописывают ту или иную роль, и мы работаем так же, как и любая другая массовка. А написание сценария «киношники» берут на себя или нанимают историков, о которых я говорил выше.

- ***В скольких фильмах вы уже снимались? Почему принимаете предложения режиссеров?***

Предложения мы принимаем ради работы, в первую очередь. Иногда - ради хорошего человека или перспективного проекта, но реже. На самом деле, именно в документальных лентах работаем относительно редко. Я снимался в паре документальных сериалах по истории Ленинградской области, в нескольких новостных передачах на ту же тему, в музыкальных клипах, художественном кино. 2 последних направления встречаются чаще.

***Как вы думаете, зачем в документальных фильмах нужны фрагменты исторической реконструкции?***

Приглашая реконструктора, режиссёр получает не только собственно актёра массовки, но и готовый комплект снаряжения, с большой долей вероятности заранее подогнанный и исторически обоснованный. Плюс к этому, через реконструкторов и у реконструкторов можно достать дополнительный антураж - мебель, шатры, посуду и т.д. То есть, закрывается сразу несколько направлений подготовки к съёмкам. А собственно в документальном кино съёмки живой истории нужны для повышения зрительского интереса, разнообразия картинки и рассказа, и иллюстрации исторических фактов.

- ***В каких временных рамках предпочитаете работать?***

- Вы имеете в виду эпоху реконструкции? У меня есть комплекты на 5 эпох, а в принципе могу работать в любой, на которую возможно достать снаряжение. Заказывать надо у мастеров из числа наших товарищей, подбирать самостоятельно или с помощью опытных товарищей по источникам. Относительно сложно. С одной стороны, без опыта и знаний легко купить, а тем более сделать, некачественную вещь, с другой стороны, сейчас имеется много открытых источников информации, а также уже несколько поколений реконструкторов и их накопленный опыт.

Приложение 2

**Сценарий фильма «Следопыты Победы»**

В середине ноября 2014 годам в лесу недалеко от Петербурга у поселка Новоселье, поисковики обнаружили самолет ИЛ-2.

**Live**

Две недели ушло на подготовку к вывозу трофея. Но когда отряд вернулся, самолета на месте не было…

**Пауза**

Первым делом звонок в полицию.

**Live 15.12 – 15.19 (Поисковик говорит по телефону)**

*Ситуация неприятная самолет утащен!*

В среде поисковиков действуют жесткие законы – находка принадлежит тому, кто первым оформил документы на «демобилизацию» найденного исторического вооружения.

Но все равно – обидно.

**Live 00.00 -00.07**

*Обшивка вся целая. Такое бывает раз в жизни. Я такой в жизни не находил действительно*

ВЖИК

В Великую Отечественную войну здесь, на южных подступах к Ленинграду, шли ожесточенные бои. Поисковики до сих пор находят останки солдат, подбитые танки и самолеты. Удача не оставила дядю Колю, как все здесь называют Николая Бухтиярова.

**Live поездка сgo-pro**

Добраться до места падения этого самолета можно только зимой и только на снегоходе. Вокруг – болота.

**Live поездка (кадры с go-pro)**

Середина января, но можно по пояс провалиться в воду. Выход - строить переправу.

**Live 06.20 спиливают дерево Live 08.53** *СЕЛИ!* **+ фраза из 09.13.** *Все сели конкретно!*

Небольшая спецоперация: выгрузить всё и всех, на буксире попытаться освободить пленника. Вытащили быстро, хоть и промокли сильно.

**Live 10.59 вытащили, доехали**

Нашли.

**Live стишок от водителя**

Именно по этим двум торчащим из болота деталям можно понять, что здесь лежит самолет. Все остальное - двигатель, корпус и крылья скрыты снегом и водой.

**СНХ Николай Бухтияров, поисковик**

*На самом деле я не знаю, что здесь. Но от предвкушения того, что здесь у меня уже адреналин к крови.*

Дядя Коля – отставной военный, поисковик со стажем. Для него такие раскопки стали частью жизни. После осенней неудачи он не стал откладывать поездку - по первому льду приехал в Красные горы, но сразу пройти топкое болото не удалось. Удачной оказалась вторая попытка.

**Live кажется номер нашли.**

Уже через пятнадцать минут смогли прочесть бортовой номер. И сразу же – «пробивать». Это значит - искать информацию о самолете и экипаже в архивах.

**Live телефонный звонок**

**26.30 – 26.55**

*А ну говори, Женя. 19 31 9.*

**СНХ Николай Бухтияров, поисковик**

*Даже если тут нету летчика, но мы можем узнать фамилию его, кто воевал на этом самолете. А если мы узнаем, что здесь есть летчик, мы узнаем полностью судьбу его.*

ВЖИК

ИЛ-2 , утерянный в ноябре, Николая Бухтиярову все-таки удалось разыскать у коллег под Петербургом. Самолет ждет своей очереди на восстановление в частном музее «Битва за Ленинград».

**СНХ Виктор Смирнов, заместитель директора музея «Битвы за Ленинград»**

**15.25 – 15.35**

*Все вооружение, которое имеется у нас на территории, все деактивировано демилитаризовано и все имеем свои документы.*

Музей создал один из крупных петербургских бизнесменов. Вкладывая средства в историческую память, от общения с прессой он отказывается.

**-СНХ- Сергей Терентьев, начальник отдела авиационной безопасности**

**18.28- 19.19**

*Ну экспонаты приходят, конечно в ужасном виде. Вы можете наблюдать узел авиадвигателя, нагнетатель. Очень мощный такой раскол и деформация детали рваные довольно-таки.….. Но потихоньку все это ремонтируется реставрируется, многие детали устанавливаются на место, приваривается все, зачищается и деталь приобретает красивый вид, как она выглядела 70 лет назад.*

Этот двигатель ремонтируют уже несколько лет. Он, словно конструктор, сделан из почти сорока таких же.

**СНХ Вячеслав Сергеев 07.10- 07.48**

*Мы, собирая этот двигатель, вынуждены использовать детали, которые поисковые отряды находят в лесу. …Многие детали из-за того, что двигатели падали вместе с самолетами с большой высоты, многие детали оказывались разбиты буквально вот по частям. Они сваривались, растачивались заново. Я могу показать детали, которые сваривались из 7-ми из 8-ми кусков.*

Мотор готов на 90 процентов. Вячеслав техникой грезил еще мальчиком. В детстве перебирал игрушечные штурмовики, сейчас - настоящие. В музее работает реставратором. Он с нетерпением ждет, когда привезут недостающие детали из других регионов России. Под Петербургом их найти не смогли. Некоторые части мотора приходится изготавливать самому, «с нуля».

**Live Вячеслав варит какую-то деталь**

ИЛ-2 в Великую Отечественную был самым массовым боевым самолетом. 36 тысяч штурмовиков сражались на всех фронтах. Один из них обрел новую жизнь уже в 21 веке.

**Live из хроники**

Большая часть работ позади. Осталось установить двигатель и приборы, также доделать крылья. Тогда конструктор сложится и задачу можно считать выполненной.

**Live**

*Страшно на нем летать было бы*

ИЛ-2 сможет подняться в небо, но реставраторы рисковать не будут.

**СНХ Вячеслав Сергеев 08.33 – 08.50**

*Он слишком дорогой и уникальный. И ошибка может очень дорого оказаться.*

ВЖИК

А вот этот танк КВ-1 будет на ходу. Чтобы достать его со дна Невы была организована целая спасательная операция. Махина в 47 с половиной тонн вместе с илом весила больше 80-ти. С 19 метровой глубины более 10 часов боевую машину поднимал плавучий кран. Она несколько раз переворачивалась, обрывалась, и приходилось начинать все по новой.

**MicroLive**

Танк нашли у Невского пятачка – плацдарма на правом берегу реки, который во время войны удерживали советские войска. Позднее историки выяснят, что этот КВ был подбит в начале января 1942 года. Экипажа на борту не было. Скорее всего, тащили на буксире. Дорога шла по льду Невы, где колонну и настиг вражеский огонь.

**Live из хроники**

Танк, отправленный в ремонт – редкость. Советская машина была практически неуязвима для немецких пушек. Даже подбитый КВ мог уничтожить и уничтожал противника простым тараном.

ВЖИК

К семидесятой годовщине Победы в Великой Отечественной этот КВ-1 должен вернуться в парадный строй. На март запланированы ходовые испытания.

**СНХ Евгений Кривошеев, реставратор танка КВ-1**

**04.11- 04.40**

*У него будут восстановлены все механизм, которые у него были, в частности редуктор поворота башни будут установлены скажем крылья, обрамления краска, то есть машина будет как она была в 1941 году за исключением только отдельных механизмов: каких-то фонариков, выключателей.*

Ангар, где возвращают к жизни танки и самолеты – часть музейной экспозиции «Битвы за Ленинград». Илье 19 лет – он большой любитель танковой популярной игры. Но настоящие боевые машины видел только на постаменте. В кабину спустился с восторгом и опаской.

**LiveИлья садится в танк**

Такие [малые](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BA)  [плавающие](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D1%8E%D1%89%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BA) Т-38 в красной армии использовали для разведки и поддержки [пехоты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%B0) на поле боя. Их в музее два – оба с Невского пятачка.

**Live 14.34 танк едет**

Первые испытания. Не все получается гладко, но главное – машина на ходу.

**Live танк возвращается в ангар**

Девятого мая этот танк, вместе с еще двумя восстановленными, на несколько часов вернется на поле своей славы – Невский пятачок. До плацдарма обещают добраться самостоятельно – правда, историческим боевым машинам потребуется сопровождение.

**Live 27.44 – 27.59 Илья выбирается из танка подходит к Евгению**

*- Благодарю Вас*

*- Как впечатления?*

*- Прекрасно! Мне очень понравилось. Удивило очень большое количество места внутри. Это все же видимо потому что танк плавал раньше и сейчас плавает.*

Перед уходом – обязательно селфи. Показать друзьям и похвастаться в игре.

**Щелчок + фото**

За пять игровых лет у Ильи за плечами 20 тысяч сражений на виртуальных машинах. Побеждал в каждом пятом бою. Теперь - еще одна поездка на настоящем танке, который воевал в реальном мире.

**Live реконструкция (нарезка)**

Январь 1944 года. Река Черная у деревни Порожки – одна из стратегически важных точек на ораниенбаумском плацдарме. После часовой артподготовки части второй ударной армии переходят в наступление.

**Live**

Захвачены позиции фашистов на правом берегу реки. Через несколько минут захвачена стратегическая переправа. В атаку идут бронемашины и танк.К концу дня советские войска продвинулись на 4 километра.Освобождены деревни Порожки и Гостилицы. Операция «Январский гром» завершится полным освобождением Ленинграда от блокады.

**Live**

Это военная реконструкция - большая игра в войну. Каждый солдат знает, когда и что ему делать. Важно, чтобы все было максимально реалистично: и ход боев, и форма, и военная техника. Большинство орудий здесь восстановленные – те самые, найденные в болотах и лесах.

**Live копает лопатой**

Достать самолет СБ этой зимой Николаю Бахтиярову вряд ли удастся. Болото не промерзло, и техника подъехать не сможет.

**СНХ Евгений Голуб, поисковик**

**18.08 – 18.22**

*Сделать основание какое-то деревянное, все это долбить, откачивать воду, выкапывать, потом его доставать. Как то делать лыжи деревянные, и на снегоходах вытаскивать до земли больше никак.*

В базе данных СБ под номером 19 31 9 найти не удалось. Чтобы получить более полную информацию, самолет нужно извлечь полностью.

**Live 23.03**

*Знаете, я вот ради одного вот этого, если здесь есть летчик и мы его сможем поднять, я бы ради этого пешком бы пошел сюда*

**Live уезжают**

1. David Bordwell. [On the history of film style](http://books.google.ie/books?id=DezHd2nJLScC&pg=PA29#v=onepage&q=&f=false). Harvard University Press, 1997. P. 29. [↑](#footnote-ref-1)
2. Телевидение в России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад . М., 2010. С.102. [↑](#footnote-ref-2)
3. Кино. Энциклопедический словарь. - М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 128. [↑](#footnote-ref-3)
4. Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб., 1999. С. 52. [↑](#footnote-ref-4)
5. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. N.Y., 1964. P. 56. [↑](#footnote-ref-5)
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С. 58 [↑](#footnote-ref-6)
7. Paolo Cherchi. The Oxford History of World Cinema /Early Years. Edited By Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press. 1996 С.16 [↑](#footnote-ref-7)
8. Теплиц. Е. История киноискусства1928-1933. М., 1971. С.7 [↑](#footnote-ref-8)
9. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С. 58 [↑](#footnote-ref-9)
10. Paolo Cherchi. The Oxford History of World Cinema /Early Years. Edited By Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press. 1996 Р.19 [↑](#footnote-ref-10)
11. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С. 58 [↑](#footnote-ref-11)
12. Теплиц Е. История киноискусства 1928-1933. М., 1971. С. 7 [↑](#footnote-ref-12)
13. Владимир Нузов. Алексей Учитель: документальное и игровое кино объединяет одно: вдохновение /Журнал «Русский базар» №50 (398) / электронный ресурс: URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/4270.htm> (дата запроса: 26.03.2015) [↑](#footnote-ref-13)
14. Беляев И. Спектакль документов. Откровения современника. М. 2005. С. 190-211 [↑](#footnote-ref-14)
15. Правда кино и «киноправда». М., 1967. С. 83. [↑](#footnote-ref-15)
16. Правда кино и «киноправда». М., 1967. С. 83 [↑](#footnote-ref-16)
17. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 122. [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. С.160 [↑](#footnote-ref-18)
19. Гинзбург С. Очерки теории кино., М. 1974, С 146 [↑](#footnote-ref-19)
20. Абрамов Н. Дзига Вертов. М., 1962. С. 40-53 [↑](#footnote-ref-20)
21. Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972 С. 31-45 [↑](#footnote-ref-21)
22. Аристарко Г. История теорий кино. 1998 С. 55-72 [↑](#footnote-ref-22)
23. Муратов. С. Пристрастная камера, М. 2004. С. 20 [↑](#footnote-ref-23)
24. Беляев И. Спектакль документов. Откровения современника. М. 2005. С.153 [↑](#footnote-ref-24)
25. Грачева Е. Журнал «Сеанс» №32 Недостаточно реальности/Жизнь и кино Роберта Флаерти / электронный ресурс URL:<http://seance.ru/n/32/portret-flaerty/zhizn-ikino-roberta-flaerti/> (Дата обращения 26.03.2015 ) [↑](#footnote-ref-25)
26. Флаерти. Р. Дневники. Свидетельства. Сценарии. М.1980. С.22 [↑](#footnote-ref-26)
27. Юренев Р. «Краткая история Киноискусства». М., 1997.С.57 [↑](#footnote-ref-27)
28. Paolo Cherchi. The Oxford History of World Cinema /Early Years. Edited By Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press. 1996 С.19 [↑](#footnote-ref-28)
29. [Садуль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%B4%D1%83%D0%BB%D1%8C,_%D0%96%D0%BE%D1%80%D0%B6). Ж. Всеобщая история кино. Том 1. М., 1958.С 23 [↑](#footnote-ref-29)
30. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С. 63 [↑](#footnote-ref-30)
31. Peter Nowotny: Leni Riefenstahl. In: Hans-Michael Bock (Hrsg.): Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Edition text+kritik, München 1984. С. 47 [↑](#footnote-ref-31)
32. . Прожико. Г.С Концепция реальности в экранном документе. М., 2009., С. 245 [↑](#footnote-ref-32)
33. Официальный сайт режиссера Эльдара Рязанова:

    (URL:[http://eldar-ryazanov.ru/index.php?lang=ru&r=2&m=8#](http://eldar-ryazanov.ru/index.php?lang=ru&r=2&m=8)) Дата запроса: 24.03.2015 [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же [↑](#footnote-ref-34)
35. Официальный сайт режиссера Эльдара Рязанова:

    (URL:[http://eldar-ryazanov.ru/index.php?lang=ru&r=2&m=8#](http://eldar-ryazanov.ru/index.php?lang=ru&r=2&m=8)) Дата запроса: 24.03.2015 [↑](#footnote-ref-35)
36. Paolo Cherchi. The Oxford History of World Cinema /Early Years. Edited By Geoffrey Nowell-Smith, Oxford University Press. 1996 С.22 [↑](#footnote-ref-36)
37. Егоров. В. В. Большая культура и малый экран. М. 1998. С.208 [↑](#footnote-ref-37)
38. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С. 140 [↑](#footnote-ref-38)
39. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С. 141 [↑](#footnote-ref-39)
40. Петров Г.Н. Телевизионная драматургия. СПб., 1999. С. 52. [↑](#footnote-ref-40)
41. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. N.Y., 1964. С. 56. [↑](#footnote-ref-41)
42. Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб., 2008. С. 56. [↑](#footnote-ref-42)
43. Юлия Ларина, Документальное кино. Журнал «Огонек» №39 (<URL:http://www.ogoniok.com/5065/17/> дата обращения: 20.04.2015) [↑](#footnote-ref-43)
44. Рабигер. М. Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. 2012. С. 77 [↑](#footnote-ref-44)
45. [Рабигер М.](http://www.libok.net/writer/11818/rabiger_maykl). Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. 2012. С. 76 [↑](#footnote-ref-45)
46. [Рабигер М.](http://www.libok.net/writer/11818/rabiger_maykl). Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. 2012. С. 76 [↑](#footnote-ref-46)
47. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2009. С. 77 [↑](#footnote-ref-47)
48. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2009.С. 82 [↑](#footnote-ref-48)
49. ## [Рабигер М.](http://www.libok.net/writer/11818/rabiger_maykl). Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. 2012. С. 76

    [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. С.76 [↑](#footnote-ref-50)
51. Стенд ап (англ Stend up ) - устное выступление журналиста перед камерой [↑](#footnote-ref-51)
52. [Рабигер М.](http://www.libok.net/writer/11818/rabiger_maykl). Режиссура документального кино и «Постпродакшн». М. 2012. С. 76 [↑](#footnote-ref-52)
53. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974. С.141 [↑](#footnote-ref-53)
54. Беляев. И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть II. М, 1998. С. 5. [↑](#footnote-ref-54)
55. Беляев. И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть I. М., 1998. С 30. [↑](#footnote-ref-55)
56. Гинзбург С. Очерки теории кино., М. 1974, С 152 [↑](#footnote-ref-56)
57. Фильм Леонида Парфенова «Цвет нации» http://www.1tv.ru/documentary/fi=8396 [↑](#footnote-ref-57)
58. # Зельвенский С. Журнал «Сеанс» №32 Недостаточно реальности/ Mocumentary: история вопроса/ электронный ресурс URL:http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/# (Дата обращения 28.03.2015)

    [↑](#footnote-ref-58)
59. Интернет-газета Лента.ру <URL:http://lenta.ru/articles/2012/09/03/loshak/> (дата обращения 23.04.2015) [↑](#footnote-ref-59)
60. Интернет-газета Лента.ру <URL:http://lenta.ru/articles/2012/09/03/loshak/> (дата обращения 23.04.2015) [↑](#footnote-ref-60)
61. Интернет-газета Лента.ру <URL:http://lenta.ru/articles/2012/09/03/loshak/> (дата обращения 23.04.2015) [↑](#footnote-ref-61)
62. Интернет-газета Газета.ру URL: <http://www.gazeta.ru/news/lastnews/2010/03/13/n_1469367.shtml> (дата обращения 23.04.2015) [↑](#footnote-ref-62)
63. П. Лунгин. Мы снова ждет прибытия поезда. /Искусство кино. / Январь 2014. Электронный ресурс URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2014/01/pavel-lungin-my-snova-zhdem-pribytiya-poezda> (Дата обращения 29.03.2015) [↑](#footnote-ref-63)
64. Mark Bould,*.* The Routledge Companion to Science Fiction.  [Routledge](https://ru.wikipedia.org/wiki/Routledge), 2009.  P. 118. [↑](#footnote-ref-64)
65. Официальный сайт МТРК «Мир» [http://mirtv.ru](http://vk.com/away.php?to=http%3A%2F%2Fmirtv.ru) [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же [↑](#footnote-ref-66)
67. Гарматин А.А. Интернет-вещание в системе СМИ: особенности и принципы функционирования. // Научно-культурологический журнал «Relga». 07.02.2005 [↑](#footnote-ref-67)
68. Беляев. И.К. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть I. М., 1998, С. 9 [↑](#footnote-ref-68)
69. Хью Бэдли. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. — М., 1972. С 98 [↑](#footnote-ref-69)
70. Роднянский А. Обмен (интервью) [Электронный ресурс] // Сеанс. 2007. № 31. [2006–2010]. URL: http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/obmen (дата обращения: 25.03.2015) [↑](#footnote-ref-70)