



Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино

А.В. Трухина

На широком историческом фоне изучается метод реконструкции в современном российском документальном кино. Жизнь может изображаться на экране с использованием постановочных средств с целью драматизации или восстановления реальности. Картины же, объединенные термином «мокьюментари», строятся на вымышленных историях, «загримированных» под документ. В одном их варианте авторы проводят жесткие игровые эксперименты, в другом — с максимальной достоверностью рассказывают о том, чего не было.

АННОТАЦИЯ
УДК 791.229.2:791.21.24+791-51

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальное кино,
реконструкция,
докудрама,
мокьюментари,
автор, герой

Автор и герой в документальном кино находятся в этически сложных взаимоотношениях. Метод реконструкции отражает эту сложность в полной мере. Когда режиссер-документалист восстанавливает или конструирует события, жизненные ситуации, облик реальных людей в своем фильме, он неизменно несет перед ними моральную ответственность. Здесь возникает целый комплекс проблем, связанных с соотношением правды и вымысла, определением границ авторской свободы: в трактовке фактов, трансформации пространства и времени, инсценировке событий, вмешательстве в чужие судьбы, провоцировании героев на те или иные поступки.

Долгое время считалось, что постановочность присуща только игровому кинематографу, а к документальному она отношения не имеет, поскольку искажает саму его природу. Однако сегодня неигровое кино все чаще сближается с игровым, насыщаясь разнообразными художественными элементами: актерским исполнением, музыкой, иконографией, анимацией. Метод художественной реконструкции широко распространен в экранных искусствах. Само по себе слово «реконструкция» имеет два значения: «1. Коренное переустройство, организация чего-н. на

¹ Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2008. С. 664.

новых основах... 2. Восстановление чего-н. по сохранившимся остаткам, описаниям»¹. То есть, реконструировать — означает: и «строить», и «восстанавливать». Эти два смысловых оттенка одного и того же понятия ясно прочитываются в современной документалистике.

Мы предлагаем следующую *классификацию* фильмов, основанных на методе реконструкции. В одной группе картин этим методом осуществляется преимущественно *драматизация реальности*. Здесь используются такие разнообразные художественные приемы, как актерская игра, авторский комментарий внутри постановочных эпизодов, драматизация иконографии, анимация. В другой группе, прописанной на телевидении и объединяемой термином «докудрама», тем же методом реконструкции осуществляется *восстановление реальности*. «Докудрама, — по определению Е.А. Мансковой, — жанр экранной документалистики, предметом отражения которого являются подлинные события, лица, явления, факты, а методом — игровые способы реконструкции действительности»². В третьей группе, часто обозначаемой как «*мокьюментари*», происходит моделирование реальности в форме документа, то есть либо *воссоздание ускользающей* реальности, либо *создание* реальности *воображаемой*. Здесь встречаются фильмы с жесткими игровыми экспериментами и ленты, повествующие о *вымышленных* событиях, *сознательно подделывающихся* под документ. Герой, как правило, не адекватен действительности: он либо самостоятельно конструирует свой образ на экране, либо предстает таким, каким видит его автор. В этой группе встречаются и *чистые мокьюментари* — *фильмы-пародии*, и так называемые *шокьюментари*, где в зрелище превращаются насилие и ужас, а документальность существует лишь формально.

² Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности / Автореф. дисс. канд. филол. наук // Екатеринбург, 2011. С. 9.

Опыты художественной реконструкции

Метод реконструкции известен в кинематографе давно. Уже во времена Эдисона встречались мистификации и фальсификации на экране. Большой сталинский стиль в киноискусстве опирался на постановочность. Это были сознательно мотивированные идеологией инсценировки. При этом, изображенная на экране жизнь оказывалась весьма далекой от реальности. Советская киноэстетика 1930-х годов была во многом заточена на показ должного, а не сущего.

Вместе с тем, использование метода реконструкции в документальном кино объясняется не только причинами идео-

логического характера, но и самими принципами восприятия реальности, недостатком технических возможностей для ее отображения на экране, необходимостью восстановления того, что не было снято вовремя и навсегда утрачено, наконец, стремлением зацепить, развлечь зрителя, внести художественный элемент в ткань фильма. Очеркист А. Аграновский сформулировал три варианта авторской фиксации событий: *это я видел сам; это рассказывал мне очевидец; это могло быть так*. Документалист сталкивается с теми же вариантами, вполне актуальными и в наши дни. Во-первых, он сам бывает свидетелем событий, но и полнота его знания о них относительна, и характер их отражения на экране индивидуален. В его руках не всегда оказывается камера, порой он не успевает зафиксировать происходящее на пленку, да и сама отраженная им реальность — это то, что пропущено, прежде всего, сквозь его, *авторскую*, призму. «Речь идет об интерпретаторском акценте снимавшего, — пишет Г.С. Прожико, — может, и подсознательно, но определенным способом и характер кинозапечатления»³. Во-вторых, режиссер расспрашивает очевидцев. Но человеческая память непредсказуема, и свидетельства людей могут сильно расходиться между собой. Кроме того, экран требует не рассказа, а показа. В-третьих, документалист может предлагать собственные версии происшедшего, которые по объективным причинам часто основываются лишь на предположениях. Авторские догадки о том, «как это было», подталкивают к поиску особых приемов донесения информации. В итоге во всех трех случаях применяется художественная реконструкция.

Исследователь Ю.Я. Мартыненко писал: «Документальный кинематограф пользуется в основном двумя способами создания образа человека — прямым и отраженным. К первому документалисты прибегают тогда, когда непосредственно снимают героя. Второй используют, если героя по каким-либо причинам снять нельзя. И тогда образ воссоздается по воспоминаниям друзей, опосредованно, через демонстрацию “следов на земле”, оставленных героем, — через написанные книги и полотна, через сделанные им открытия или построенные здания»⁴.

³ Прожико Г.С. Экранный документ в контексте современной медиаккультуры // Экранная культура в современном медиaprостранстве: методология, технологии, практики. М.: Екатеринбург: ИПШ «Уральский рабочий», 2006. С. 21.

⁴ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. С. 32.

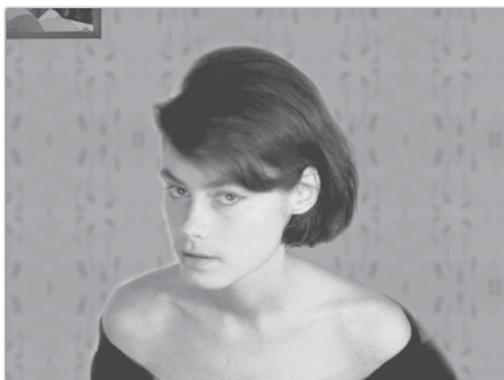
Кадр из фильма «Вождем буду Я!» (реж. Андрей Осипов, 2015)



Драматизация реальности

Метод реконструкции создает отраженный образ героя на экране. К таким фильмам относятся, например, основанные на приеме *драматизации иконографии* биографические ленты режиссера Андрея Осипова: «Макс Волошин. Голоса» (1997), «Андрей Белый. Охота на ангела, или четыре любви поэта и прорицателя» (2002), «Марина Цветаева. Страсти по Марине» (2004), «Коктебельские камешки» (2014), «Вождем буду Я!» (2015). Во всех этих картинах режиссер использовал дневники, воспоминания современников, архивные документы, старые хроникальные кадры и фотографии. Особую роль в реконструкции времени и места действия в картине о М. Волошине играют свет и закадровые голоса, напрямую отвечая ее названию. Такое кино может принимать синтетические формы, поскольку пропуска-

ется через восприятие автора в большей степени, нежели в тех фильмах, где герой присутствует на экране сам. Документалист очень бережно, не нарушая психологических законов и жизненных пропорций, показывает героя отраженно: через его произведения, фотографии, вещи, комментарии исследователей и современников. Нередко сами фотографии трансформируются и оживают на экране. Фильм «Царская охота» (2000)



Кадры из фильма
«Зина. Жила-была...»,
(реж. Александр
Белобоков, 2007)

Владимира Мосса, посвященный любимому развлечению царя Николая II и его свиты, целиком построен на приеме озвученных фотоснимков. А в картинах «Неприкасаемый» (2003) Владислава

Мирзояна и «Зина. Жила-была...» (2007) Александра Белобокова фотопортреты оживают на экране за счет компьютерных преобразований. Уникальным образом работает с иконографией Александр Сокуров. Он вглядывается в фотоснимки, будто исследует их, то растягивая, то закрывая рамками, тем самым управляя вниманием зрителя.

Но есть и другие варианты, когда автор наряду с драматизацией



идет и на более радикальную трансформацию реальности, доминируя над персонажем и пересоздавая его подчас заново самыми неожиданными способами. В таком случае нередко используется прием *анимирования* персонажа. Любопытна картина Наталии Назаровой «Необычайные похождения Диего Диеговича в стране большевиков. Русский след Диего Риверы» (2007). Это экранный комикс, выполненный в технике коллажа. Помимо хроники, фотографий, рисунков, картин, фресок самого художника там используется и анимация. Нарисованный Ривера внедрен в хроникальные кадры. Когда голос актера Александра Филиппенко за кадром рассказывает о визите художника в Москву в 1927 году, на экране в очередной раз появляется ярко раскрашенный Ривера, движущийся на телеге в сторону Красной площади. А когда сообщается о его выдворении из Советского Союза, анимационный двойник художника ловко перепрыгивает из СССР в Мексику. Комментирует происходящее писатель Петр Вайль.

Картина Романа Либерова «Сохрани мою речь навсегда» (2015) также представляет собой некий синтетический «клубок», в котором со стихами Осипа Мандельштама переплетены анимация, кукольный театр, фотография, архитектура, молодежный рэп. Эта лента, входящая в большой цикл о поэтах и писателях советской эпохи, определяется режиссером как «сочинение для кинотеатра со зрителем». Она представляет собой анимационно-документальный рассказ, выражающий сугубо авторский взгляд на личность великого поэта и историю страны с использованием



Кадры из фильма
«Сохрани мою речь
навсегда», (реж.
Роман Либеров, 2015)

свидетельств других людей. Режиссер не домысливает происходящее, как в игровом кино, но, полагая, что событийная правда не является предметом искусства, создает образ поэта на фоне эпохи методом художественной реконструкции. Главного героя в картине изображает кукла-марионетка. Столь неожиданным визуальным образом подчеркнута мысль о том, что поэт находился, по сути, в плену у власти, а главным кукловодом был Сталин. Вербальный образ поэта создается актером Виктором Сухоруковым. Другие



же персонажи, среди которых — жена поэта Надежда Мандельштам и его великие современники: Марина Цветаева, Николай Гумилев, Анна Ахматова, — сыграны за кадром большой группой известных российских актеров.

Кстати, в другом фильме Р. Либерова «Юрий Олеша. По кличке “Писатель”» (2009) анимация используется только тогда, когда в кадре звучат анекдоты о писателе, в то время как его самого изображает актер в живом плане. Там также много хроники, комментариев, воспоминаний. Удачно использованы статичные фотографии писателя. В итоге во всех перечисленных фильмах возникают сильные психологические эффекты.

Однако в начале 60-х годов прошлого века у нас еще нередко утверждали, что документалистика по своей природе лишена психологизма. «Документальный фильм — не драма, в нем нет детализированного изображения человеческих страстей и противоборства характеров»⁵, — писал С.В. Дробашенко. Правда, в дальнейшем было признано, что психологическая драма, безусловно, доступна для документального кинематографа, причем не только в виде столкновения идей и внутреннего действия, но и действия внешнего. Тогда же заговорили о возможности соединения документалистики с элементами комическими. И это произошло. Вспомним великолепный кинопамфлет Владислава Тарика «Тот, кто с песней» (1988), документальные комедии разных лет: «Новые сведения о конце света» (1992) Бориса Кустова, «Великие реки Сибири. Бирюса» (2014) Павла Фаттахутдинова, в которых присутствуют комические постановочные эпизоды, разыгрываемые то участниками съемочной группы, то актерами театра лилипутов, то одним из героев-чудиков.

⁵ Дробашенко С.В. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. С. 65.

Восстановление реальности

Родоначальником докудрамы считается режиссер канала ВВС Питер Уоткинс, начавший снимать исторические телефильмы в формате «горячих новостей». В основе этих картин лежит вербализация, что характерно именно для телевизионной эстетики. Они состоят из трех элементов: хроникального материала (если он есть), игровых исторических реконструкций и синхрон. На протяжении многих десятилетий данный жанр бурно развивается и у нас, и в мире, демонстрируя на телеэкране разнообразные приемы реконструкции жизненного материала.

Так, в показанном осенью 2012 года на «Первом канале» художественно-документальном четырехсерийном фильме «1812» («Нашествие», «Противостояние», «Бородино», «Изгнание») мы видим масштабную реконструкцию войны 1812 года,

осуществленную с участием гигантской массовки. Однако данный опус, выполненный по форматным телевизионным лекалам и сильно напоминая школьный учебник с картинками, нельзя признать удавшимся из-за статичных портретных галерей и чересчур обильного закадрового комментария. На исторических реконструкциях построен и документальный телесериал «Севастопольские рассказы. Путешествие в историю с Игорем Золотовицким» (2009–2010), где излагается 200-летняя история Севастополя. Здесь актер-рассказчик постоянно присутствует в кадре, что, безусловно, спасает ситуацию, делая подробный словесный комментарий менее монотонным по сравнению с закадровой начиткой. Экран требует визуализации. И ведущий то спускается в окопы, то поднимается на борт большого корабля, мимо него снуют солдаты и матросы, а вокруг стреляют пушки. Этот прием давно известен в телекино. Вспомним многосерийные ленты Ренато Каstellани «Жизнь Леонардо да Винчи» (1971) или Бориса Галантера «Жизнь Бетховена» (1978). Там все роли исполняли актеры, но рядом с персонажами в кадре появлялся рассказчик, и события основывались на документальных фактах. Такое соединение прошлого, воплощенного в художественных образах, и настоящего в лице рассказчика, создавало эффект драматического проживания людьми собственных судеб и одновременного размышления о них, что далеко не всегда происходит в реальной жизни. Это было сочетание телевизионного «эффекта присутствия» и приема художественного «остранения», когда давно знакомое явление предстает как новое, необычное, требующее осознания и осмысления. И в то же время — это был способ презентации материала с помощью визуально-словесной реконструкции.

Достойные примеры воплощения с помощью метода художественной реконструкции психологически глубокого документального материала демонстрируются сегодня в телецикле «Больше, чем любовь» на канале «Культура». Так, в ленте режиссера Льва Гришина «История смерти и бессмертия Саскии ван Рейн» (2009) помимо показа картин великого художника, современных голландских городских пейзажей и закадрового комментария есть яркие вставки с художественной пантомимой. А фильм режиссера Александра Столярова «Ненужная любовь» (2014) из того же цикла, рассказывающий о любви Петра Чаадаева и Авдотьи Норовой, целиком построен на актерской игре. Герои, глядя в камеру, сами рассказывают о том, что с ними происходило и с какими моментами жизни Чаадаева связаны его произведения.

При этом декорацией служит великолепный парк. На экране рождается образ эпохи.

Однако не все относятся к докудраме с доверием. По мнению К.А. Шерговой, «докудрама как таковая находится в некотором противоречии с принципами документалистики, ведь традиционно документальное кино считается результатом наблюдения и импровизированного исследования, в котором, несмотря на наличие авторской точки зрения, соблюдается необходимая степень объективности, непредсказуемой “правды”... Это в большей степени информационный акт, хотя в то же время акт исследовательский и творческий. Докудрама же представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме»⁶. Цитируемый автор усматривает в распространении этого жанра даже некоторую угрозу. Ибо докудрама подчас «подрывает у зрителя веру в подлинность рассказа, размывая границы правды и вымысла»⁷. Исследователь видит опасность в том, что со временем докудрама может даже заменить собой подлинную документалистику. Возможно, в этих опасениях есть доля истины, поскольку поиски образности и метод реконструкции превращаются сегодня на телевидении в расхожий прием, нивелируя документальное начало. К.А. Шергова замечает: «Не надо пытаться обмануть зрителя, выдать придуманное, инсценированное — за документальное. Документальность должна присутствовать в фильме как доминирующий элемент, причем элемент содержательный, а не формальный»⁸.

Моделирование реальности

Заметим, что кинокартины, объединяемые термином «мокьюментари», создаются как раз в явном противоречии с данным постулатом. «Появление “мокьюментари”, полностью или частично вымышленного продукта, подделывающегося под документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие “документ” стало бесконечно размытым. Оказалось, что “документальность” — всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции»⁹, — пишет Станислав Зельвенский. Как и в докудраме, в мокьюментари осуществляется реконструкция событий, но наоборот, ибо события эти вымышленные. В них также происходит драматизация, но не подлинных историй (как в докудраме), а тех, которых на самом деле никогда не было. Создается лишь иллюзия подлинности, предстающей именно как формальный элемент,

⁶ Шергова К.А. Докудрама — новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ № 13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения: 29 октября 2015).

⁷ Шергова К.А. Указ. соч.

⁸ Шергова К.А. Указ. соч.

⁹ Зельвенский С.И. Мокьюментари: история вопроса // «Сеанс», 2007, № 32 // URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (дата обращения: 29.10.2015).

где содержание остается придуманным. Воспроизводится же оно на экране с помощью средств документалистики.

Сам термин вызывает сегодня немало разночтений и споров. «Мокьюментари» (от английского «mock») означает «подделку», «издевку», «насмешку», «фальсификацию». Значит, это — соединение правды, вымысла и пародии, демонстрация псевдогероев и их саморазоблачение, имитация реальности, а по существу — ее фальсификация, мистификация, игра со зрителем и его провоцирование с целью либо обнаружения абсурдности мира, либо простого погружения в его тайны, либо (еще проще!) ради эффектного развития сюжета. Фильмов, основанных на приемах «мокьюментари», в мировом кино накопилось немало. Вряд ли стоит их здесь перечислять.

Но одна разновидность мокьюментари стоит ближе к драме, поскольку на экране реконструируется *игровая* ситуация, очень похожая на правду. Для чего это делается? Чтобы вскрыть



Постер к фильму
«Собачий кайф»,
(реж. Иван И. Твер-
довский, 2013)

проблему. Каким образом? Путем превращения психологически сложной ситуации в игру, постановочностью, возможно, микшируя удар по психике героев, не задевая их самых сокровенных чувств, но показывая суть явлений.

В этом ряду стоит получившая приз в Оберхаузене знаменитая лента Андрея Анчугова «Бабушкина квартира» (1990), в которой автор разоблачал своих героинь, используя риткованные приемы, без предупреждения подталкивая их к нужным ему реакциям. Можно вспомнить в этой связи и сравнительно недавний фильм «Собачий кайф» (2013) Ивана И. Твердовского, где демонстрируются постановочные приемы, явно провокационное поведение режиссера и его вмешательство в ход событий с целью реконструкции нужных ему ситуаций.

Другая и самая известная разновидность мокьюментари реконструирует на экране полностью *вымышленную* ситуацию. Давний телефильм музыканта С. Курехина и журналиста С. Шолохова «Ленин-гриб» (1991), выстроенный в виде интервью, внедрял в сознание зрителя некий миф, разоблачавший Ленина. Абсурдная история преподносилась сбивчиво, с подтасовкой фактов, с использованием манипулятивных приемов, но весьма научнообразно. Так создавался эффект правдоподобия. В результате авторы наглядно демонстрировали тезис о том, что доказать

и внушить зрителю можно все, что угодно. Чистым мокьюментари можно считать картину П. Костомарова и А. Каттина «Трансформатор» (2003). В ней реконструируется, якобы, продолжающаяся несколько месяцев подряд бредовая ситуация, связанная с тем, как несколько нетрезвых работяг охраняют брошенный на дороге огромный трансформатор. Они «бесхитростно» рассказывают об этом с экрана, обращаясь непосредственно к зрителям. Любопытно, что здесь иллюзия подлинности создается за счет использования чисто телевизионных приемов: крупных планов, неподвижной камеры, прямого обращения к зрителю, контакта «глаза в глаза», создания «эффекта присутствия» и т. д.

Фильм Александры Лихачевой «Катя Креналинова» (2011) участвовал во многих фестивалях *документального* кино, хотя рассказанная в нем история — чистая выдумка. То, в чем признается героиня, а именно в поджоге отчего дома, она не совершала, но придумала, присочинила, потому что «жили родители бессмысленно», как она говорит. Мокьюментари Александры Лихачевой, хотя это и вымысел в документальной оболочке, заставляет зрителя глубоко задуматься.

Выводы

Мы рассмотрели разные варианты применения метода реконструкции в современном отечественном документальном кино. И обнаружили, что взаимоотношения автора и героя в картинах, основанных на этом методе, сегодня весьма разнообразны. Его использование мотивируется необходимостью решения уже не столько технических, как прежде, сколько художественных и коммуникационных задач. Кино активно идет по пути сближения игрового и документального. Актеры изображают реальных людей, находясь рядом с ними, рассказчики комментируют происходящее в гуще реконструируемых событий. В двух группах описанных документальных картин мы наблюдаем реальную жизнь, воплощенную на экране постановочными средствами.

В третьей группе, обозначенной термином «мокьюментари», мы открываем истории, в той или иной степени вымышленные, но явно «загримированные» под документ. В одном варианте методом реконструкции восстанавливается на экране ускользающая от режиссера реальность, проводятся жесткие игровые эксперименты с целью провоцирования героя на острые психологические реакции. Он либо играет себя таким, каким хочет быть, самостоятельно конструируя свой имидж, либо предстает таким, каким видит его автор. В другом варианте режиссер идет от собственной фантазии, в полной мере выдавая желаемое за действительное, но

историю рассказывает с максимальной достоверностью. Здесь основная цель — эмоционально «зацепить» зрителя.

Сегодня документалистика испытывает сильное влияние постмодернистской эстетики, вбирая в себя такие ее черты, как тягу к конструктивизму и гибридизации форм, к неопределенности и неясности, ироничности, игре, аллегоричности, символизации. Судя по всему, реконструкции, восстановление фактов, постановочность и инсценировки будут и впредь присутствовать на отечественном документальном экране. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. — М.: Искусство, 1962. — 290 с.
2. Зельвенский С.И. Mockumentary: история вопроса // Сеанс, 2007, № 32 // URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (дата обращения: 29.10. 2015).
3. Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. — М.: Эксмо, 2008. — 944 с.
4. Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности. Автореф. дисс. канд. филол. наук // Екатеринбург, 2011. — 23 с.
5. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. — М.: Знание, 1979. — 112 с.
6. Прожико Г.С. Экранный документ в контексте современной медиакультуры // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. — М.: Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий», 2006. — С. 14–27.
7. Шергова К.А. Докудрама — новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ, № 13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения: 29.10. 2015).

REFERENCES

1. Drobashenko S.V. Yekran i zhizn' [Screen and life] — M.: Iskusstvo, 1962. — 290 p.
2. Zel'venskii S.I. Mockumentary: istorija voprosa [Mockumentary: background], Seans, 2007, № 32 // URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (data obrasheniya: 29.10. 2015).
3. Krysin L.P. Tolkovyi slovar' inostrannyh slov [Explanatory dictionary of foreign words]. — M.: Yeksno, 2008. — 944 p.
4. Manskova E.A. Sovremennaya rossijskaya teledokumentalistika: dinamika zhanrov i sredstv ehkrannoj vyrazitel'nosti [Modern Russian TV documentary: the dynamics of genres and expressive means of a screen]. Avtoref. diss. kand. filol. nauk // Ekaterinburg, 2011. — 23 p.
5. Martynenko Yu.Ja. Dokumental'noe kinoiskusstvo [Documentary cinema]. — M.: Znanie, 1979. — 112 p.
6. Prozhiko G.S. Ehkrannyj dokument v kontekste sovremennoj mediakul'tury // Ehkrannaya kul'tura v sovremennom mediaprostranstve: metodologiya, tekhnologii, praktiki [Document on the screen in the context of modern media culture // Screen culture in contemporary media space: methodology, technology, practice]. — M.: Ekaterinburg: IPP «Ural'skij rabochij», 2006. — P. 14–27.
7. Shergova K.A. Dokudrama — novyi zhanr? [Docudrama — a new genre?] // Vestnik yelektronnyh i pechatnyh SMI, № 13 // URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (data obrasheniya: 29.10. 2015).

Reconstruction as the Character Depiction Method in Documentary

Alexandra V. Troukhina

Competitor of the Cinema Studies Department, VGIK

UDC 791.229.2:791.21.24+791-51

ABSTRACT: The article deals with the reconstruction method in contemporary Russian documentary. Its use is motivated now not only by necessity of technical tasks decision as before, but in most cases by artistic and communicational ones. For a long time it has been seen that reconstruction of true events does not refer to documentary, that stage effects are only features of live action; that screen adaptation misrepresents documentary's nature by definition. However, nowadays documentary often draws closer with live action being full of different artistic elements: histrionic performance, music, iconography, animation. Moreover, actors depict real people being close to them and narrators comment current events in the thick of reconstructed things.

In two groups of documentary films where reconstruction is used we observe real life embodied on screen by stage means. In the first one a *dramatization* of reality takes place predominantly. In another group, registered on TV and united by the «docudrama» term, the *restoration* of reality is carried out by the same method of reconstruction.

In the third group often named “*mockumentary*” we observe the reverse situations, i. e. situations invented in a varying degree but obviously posed as a document. In one type of mockumentary films reality is eluding from a director being both *composed* and *restored* on screen by reconstruction method. Here tough game experiments are carried out to provoke a character to acute psychological reactions. And that character either independently constructs his/her own screen image, or appears in a way as an author wants. In another type of mockumentary films based on his/her own fantasy the author entirely *composes* a story taking the wish for the reality but telling it with maximum authenticity. Here the main aim is to catch a spectator emotionally.

Therefore, the reconstruction method is used in contemporary screen documentary in a few variants displaying diversity of relations between an author and a character.

KEY WORDS: documentary, reconstruction, docudrama, mockumentary, author, character