



¹А.Э. Сулейменова*
²А.К. Ишанова

¹Костанайский региональный университет имени А. Байтурсынова, Костанай, Казахстан

²Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева, Астана, Казахстан

*Автор для корреспонденции: ainur3367@gmail.com

Факт и художественность в документальном кино (на примере телевизионных фильмов о Великой Отечественной войне)

Аннотация. Данная статья посвящена изучению приемов передачи фактов и художественных приемов в документальном фильме на телевидении. Целью научного исследования является определение характерных черт данных приемов. Объектом исследования являются документальные фильмы о Великой Отечественной войне 1941-1945 годов, вышедшие на телевидении Казахстана и России. Функциональное различие приемов построения документального фильма позволит в дальнейшем глубже изучить процессы трансформации в структуре телевизионной документалистики. Кроме этого, обозначение границ между приемами передачи фактов и художественными приемами может стать основой для анализа документального фильма. С помощью контент-анализа были проведены подсчеты количественного соотношения двух видов приемов построения документального фильма, что наглядно показало кризис драматургии и художественного образа на современном телевидении. Анализ также показал, что авторы документальных фильмов на телевидении не всегда умело используют художественные приемы. Манипуляции с фактами и смешение игрового кино с документальным отрицательно отражается на структуре документального фильма как публицистического произведения. Данный вывод заставляет задуматься о качестве документального кино на телевидении и о возможностях минимизации риска его манипулятивного воздействия через дальнейшее исследование приемов построения документального фильма.

Ключевые слова: документальное кино, Великая Отечественная война, приемы передачи фактов, факт, манипуляция, телевидение.

DOI: <https://doi.org/10.32523/2616-7174-2022-141-4-56-65>

Введение

Феномен постправды проникает не только в информационные программы и интернет-ресурсы, но и в документальные проекты, создавая манипулятивный или фейковый контент.

В качестве примера можно рассмотреть следующий кейс. В 2021 году известная антипремия «Золотая малина» вручила номинацию «Худший фильм» картине «Абсолютное доказательство», построенной на домысле сторонников Дональда Трампа о крупной кибератаке

ке со стороны Китая во время президентских выборов в США. Такая реакция аудитории демонстрирует, что пропагандистские документальные фильмы вызывают раздражение и дают понять, что современная аудитория в большинстве своем может различать факты и мнения. Однако так происходит не всегда. В истории человечества есть вопросы, вызывающие горячие споры, которые не могут восприниматься без эмоционального фона и именно такие вопросы становятся темой документальных фильмов. Таким образом возникает противоречие: с одной стороны, документальный фильм может применять художественные выразительные средства в силу своей приверженности к искусству кино, с другой стороны, в эпоху постправды аудитория требует больше фактов, прозрачности и объективности от авторов, особенно если это касается политических вопросов.

Одной из таких щепетильных тем на постсоветском пространстве является Великая Отечественная война 1941-1945 годов, оставившая след в каждой семье. Большим риском в отношении данной темы является использование сильных эмоций и для политических манипуляций. Ежегодно в июне и мае выходят телевизионные документальные фильмы о Великой Отечественной войне 1941-1945 годов. В данной публикации приемы передачи фактов и художественные приемы построения документального фильма рассматриваются на примере именно этих фильмов, потому что тема требует аккуратной работы с фактами и эмоциями зрителя.

Методология исследования

Объектом исследования являются документальные фильмы о Великой Отечественной войне 1941-1945 годов, вышедшие на телевидении Казахстана и России: фильм «Шли девчата по войне...» 2015 года от телеканала «КТК» (Республика Казахстан), фильм «Неизвестный, которого знают все» 2017 года от телеканала «Хабар» (Республика Казахстан), фильм «Штрафбат» из цикла «Алтарь Победы» 2018 года от телеканала «НТВ» (Россий-

ская Федерация), фильм «Блокада. Дети» 2021 года от телеканала «Первый канал» (Российская Федерация). Выбор объектов обусловлен тем, что несмотря на рост популярности интернет-вещания, телевидение остается важным визуальным медиа, воздействующим на эмоциональное восприятие действительности аудиторией.

Исследуемым предметом являются приемы передачи фактов и художественные приемы построения документального фильма. Данные определения не являются общепринятыми в науке и в рамках данного исследования используются впервые, поэтому требуют контекстного пояснения. Опираясь на исследования когнитивной семиотики, документальный фильм определяют как аудиовизуальный текст, в котором заложены продуманные решения повествования через структурные и содержательные элементы. Эти решения и называются приемами построения документального фильма.

Американский исследователь документального кино Билл Николс предлагает рассматривать документальный фильм через реализацию четырех равнозначных функций – индексации, образности, риторики и нарратива. Исходя из данного тезиса, авторы публикации разделяют две функции приемов построения документального фильма, так как они легче идентифицируются в тексте документального фильма.

К документальным фильмам на телевидении как к виду журналистской работы предъявляются такие требования, как объективность, достоверность, актуальность, что выражается в предоставлении фактологического материала без эмоционального оттенка. Разбирая и анализируя документальный фильм, необходимо обратить внимание на роль и место факта в нем, так как именно факт воспринимается как признак честности автора перед зрителем. «На всем протяжении истории кино кинематографисты стремились утвердить иную дистанцию между фактом реальным и «кинофактом» во имя постижения смысла жизненного развития. В теории эта сторона обозначается как проблема достоверности» [1, 11 стр.].

В документальном фильме факт приобретает образное обобщение. Герц Франк в книге «Карта Птолемея» сравнивает отдельный факт с кругом, а образное обобщение факта со спиралью. «Чем больше разматываешь ее нить, тем большее пространство захватываешь, но никогда его не удастся замкнуть» [2, 26 стр.].

Несмотря на вполне допустимую, а порой необходимую художественность неигрового кино, факт занимает в нём главное место. Факт составляет основу журналистской работы в любом жанре. В эпоху постправды крайне важным стали навыки различения факта от мнения, суждения и создание условий для проверки и перепроверки факта.

Анализ факта как научного понятия приводит к выводу, что он «есть совокупность проверяемых деталей» [3, 171 стр.], при этом сам по себе факт еще не является самостоятельным, он всегда нуждается в контексте и осмыслении, поэтому в документальном фильме ценность факта как признака достоверности высока и нуждается в изучении.

Противоположностью факта в современном медиапространстве становится «фейк» - «сфабрикованное сообщение с искаженными и недостоверными фактами» [4, 125 стр.]. Автор данного определения, Лидия Михайловна Землянова, указывала, что появление и развитие данного феномена связано с увеличением коммерческих интересов в медиаиндустрии. В 2019 году на казахстанском портале Factcheck.kz был опубликован словарь фактчекера, где также четко прослеживается противостояние понятий «факт» и «фейк», где факт поддается проверке, а фейк является специально искаженным и ложным понятием.

Исходя из общепризнанных источников информации в теории журналистики, мы вывели приемы передачи фактов в документальном кино, при этом отводим за скобки закадровый текст, в котором, безусловно, автор оперирует фактами. Решение наше связано с необходимостью акцентировать внимание на визуальной стороне документального фильма как базовой для него, то есть в кино факт доносится до зрителя в первую очередь через

органы зрения и только потом через органы слуха. К приемам передачи фактов в документальном фильме относятся хроникальные кадры, съемки с мест события, свидетельства очевидцев и экспертная оценка, архивные письменные документы, а также реконструкция события с помощью профессиональных актеров или участников события на основе воспоминаний.

Конечно, следует указать на слабые стороны этих приемов в отражении действительности. Так, в диссертации Виктора Константиновича Белякова указано, что сама по себе кинохроника не является свидетельством исторического события, то есть факта, без комментария и контекста [5, 20 стр.]. Обязательно для понимания происходящих в кадре событий зрителю нужно знать время события, условия, и кроме этого, обладать тем же культурным кодом, что и автор фильма. Иллюстрацией такой необходимости может служить документальный фильм 1942 года «Разгром немецких войск под Москвой», который для показа в Соединенных Штатах Америки пришлось дополнить закадровым текстом, потому что для американского зрителя не понятны как контекст события, так и культурные и социальные отсылки авторов.

Помимо этого, хроника может использоваться в разных целях. Александр Алексеевич Пронин выделяет три варианта использования киноцитаты, в том числе и хроники в нарративе документального фильма: «цитируемый фрагмент иллюстрирует речь нарратора (факт, суждение, предположение); речь или действие в цитируемом фрагменте продолжает или уточняет мысль нарратора; цитата взаимодействует с речью нарратора как акцентирующая реплика» [6, 165 стр.]. Также к возможности хроники цитировать и иллюстрировать можно добавить и образный характер хроники. В документальном фильме 1987 года Александра Сокурова «И ничего больше» многие хроникальные кадры применяются именно как образ. Зрителю не важно, например, какой солдат время от времени выглядывает из-за дерева, из каких он войск и почему так опасно озирается, потому что

его появление – это образ войны, выглядывающий и готовый приняться за «работу» по команде.

Репортажная или съемка с места события – важная сторона документального фильма, закрепившая свои позиции в основном благодаря развитию телевидения. «Эффект присутствия» является важным фактором достоверности материала, однако следует помнить, что несмотря на технологичность процесса съемки, даже прямая съемка без монтажа подвергается авторскому влиянию, потому что в данном случае именно оператор решает в какую сторону «смотреть» и какой ракурс продемонстрировать зрителю.

Интервью как метод сбора информации стал основанием для выявления таких приемов передачи факта, как свидетельства очевидцев и экспертной оценки. Виктор Беляков указывает на три уровня исторической памяти: коллективная память, память круга знатоков (эксперты) и узкий круг специалистов, выносящих суждения и профессиональную оценку [5, 67 стр.]. В качестве экспертов могут быть как представители второго и третьего уровня, так и медийные лица, косвенно или напрямую связанные с темой фильма. Тут важен принцип прозрачности факта, то есть возможности проверить, действительно ли представленный эксперт компетентен в своем вопросе. В случае со свидетелями или героями фильма возникает проблема, их компетентность проверить сложно. Даже свидетели событий не всегда становятся надежными рассказчиками. В подкасте «Перемотка» от «Медузы» и «Арзамаса» моряк Балтийского флота 1897 года Макар Худьяков рассказывает своему сыну об исторических событиях, временами путая факты. Так, например, он рассказывал, как арестовывали министров временного правительства, называя фамилии тех, которых не было во время захвата Зимнего дворца. Таким образом, нельзя исключать человеческого фактора при анализе интервью очевидцев и героев фильма.

Демонстрация и анализ архивных документов в большей степени, чем остальные приемы являются самостоятельным фактом, который,

однако, тоже нуждаются в пояснении для людей, не владеющих специальными знаниями. Важно выявить, что за документ представлен, где он хранится, на что необходимо обратить внимание при его рассмотрении.

Еще одним приемом передачи факта в документальном кино мы считаем реконструкцию. Реконструкция может быть элементом представления, особенно если события, о которых идет речь, не были запечатлены на пленку, но о них имеются свидетельства или письменные описания. Также реконструкция может быть иллюстрацией или выполнять роль драматической составляющей, действующей на эмоции зрителя, и в таком случае реконструкция не будет рассматриваться нами как прием передачи факта.

С помощью контент-анализа объектов исследования определено процентное соотношение приемов передачи фактов и художественных приемов построения документального фильма в каждом отдельном проекте, что поможет более объективно оценить качество произведений. Для вычисления процентного соотношения была определена следующая формула: $tf*100/T$, где T – это время всего фильма и tf – это время приемов передачи фактов. В tf подсчитываются только хроники: цитирование, съемки с мест события, свидетельства и экспертная оценка, исключая личное мнение и эмоциональные заключения; архивные документы и реконструкции в качестве презентации.

Обсуждение

Телеканал «Хабар» является государственным каналом, входящим в АО «Агентство Хабар». В 2017 году к празднованию Дня Победы был выпущен документальный фильм «Неизвестный, которого знают все». Автор сценария и режиссер Тимур Камашев представляет историческое расследование, разбирая один малоизвестный факт: среди героев обороны Брестской крепости в 1941 году был солдат из КазССР, имя которого внесено в мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой» с ошибкой. Весь фильм построен на доказа-

тельстве этой самой ошибки. Хроника в фильме используется только 7 раз, в основном для перехода от реконструкции к настоящему времени, где режиссер фильма предстает перед камерой или демонстрируется интервью с экспертами. Хроникальные кадры поясняются автором в закадровом тексте и встречаются только в первой половине фильма, где идет повествование о подвиге героя. Съемка с места события используется в фильме 2 раза – в архиве, где искали документы на солдата, и перед мемориалом с научным сотрудником Артемом Бруханом. В качестве свидетелей события представлены три очевидца – ветераны ВОВ Кажимурат Сыздыков (1 раз), Габбас Жуматов (1) и военный писатель Вюстер Виганд (1); в качестве экспертов – родственница героя фильма – Сайран Улыкбаева (2), научный сотрудник мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» Артем Брухан (3), доцент КазНУ имени Аль-Фараби Съезд Акымбек (1), сотрудник Российского государственного военного архива Виктор Миронов (3), народный писатель Республики Казахстан Азильхан Нуршаихов (1), директор мемориального комплекса «Брестская крепость-герой» Григорий Бысюк (1). В фильме рассмотрено и проанализировано 8 архивных документов – исторический формуляр, заявление о розыске, газета «Семей таңы» от 3 августа 1979 года, письмо, опись, протокол встречи с Григорием Макаровым, а также книги «Сражается крепость» П.М. Гаврилова и «Брестская крепость» Валерия Князюка. Подробно автор разбирает заявление 1958 года о розыске солдата. В фильме рассматриваются две версии того, кем был солдат-герой из КазССР, и с помощью анализа документов автор проверяет обе. Важную роль в данном фильме играют реконструкции. Тут их два типа: иллюстративную и драматическую функции выполняют сцены героического подвига, о котором подробно рассказывается в первой половине фильма; презентационную функцию выполняют эпизоды, где профессиональные актеры цитируют воспоминания военных в их образах так, словно обращаются к нынешнему поколению из прошлого. В конце фильма ак-

тер Ерлан Кокеев исполняет песню «Вечный огонь».

Федеральный телеканал «Первый канал» в 2021 году презентовал фильм «Блокада. Дети», в котором авторская группа под руководством Алексея Васильева рассказала о выживании детей в блокадном Ленинграде через историю Тани Савичевой. Новой информацией в данном фильме стал факт о том, что не все родные Тани умерли в Ленинграде, и сегодня ее семья продолжает жить. Фильм базируется на двух основных приемах: хроникальные кадры, среди которых используются эпизоды из документального фильма «Подвиг Ленинграда», и интервью с сестрой Тани Савичевой Ниной в 1999 году и с жителями блокадного Ленинграда. 53 раза используются хроникальные кадры, многие из которых являются перебивками и иллюстрациями во время интервью. Всего взято 8 интервью со свидетелями и потомками: правнучкой Лидией Савичевой (2 раза), племянником Владиславом Савичевым (2), подругой Натальей Соболевой (9), жителями Джоном Федуловым (5), Алексеем Цамутали (3), Зинаидой Репкиной (1), Лидей Романовой (3), Ниной Бубновой (1), Лидией Ходченковой (1), Зоей Каркарцевой (1); 2 с экспертами-историками, занимавшимися поиском могилы Тани Савичевой: учительницей истории Ириной Николаевой (4) и участницей поискового отряда Валентиной Кутыревой (2). Многие из интервью представляют собой личные истории из детства. Шесть съемок с мест события представлены через демонстрацию домов, улиц, вещей и мест, связанных с героиней фильма. 14 раз в кадре появляются архивные документы, среди которых непосредственно дневник Тани Савичевой, карточки на хлеб, справки, документы о передвижении, письма и заявления. Письмо может начать цитировать интервьюируемый, а заканчивает цитату закадровый голос. Помимо этого, авторы фильма активно используют анимированные карты и текст в кадре. В данном фильме не было реконструкций.

Фильм «Шли девчата по войне ...» коммерческого телеканала КТК вышел в 2015 году под авторством Ольги Яковлевой и Ларисы Акчу-

лаковой. Темой фильма стала судьба женщин на фронте Великой Отечественной войны через истории ветеранов. Наряду с хроникальными кадрами авторы используют кадры из игровых фильмов без каких-либо пометок. Всего 22 раза используется хроника, в основном для перебивок и иллюстрации интервью и один раз интервью мая 2011 года с ветераном Великой Отечественной войны Лидией Бакиевой. В фильме использованы интервью с семью ветеранами (Тамара Максимова – 9, Анна Захарова – 4, Мария Целуева – 5, Иван Щербинин – 2, Надежда Савко – 1, Татьяна Рябченко – 2) и одним экспертом, историком Светланой Кузиной (4). Съемкой с места события показаны в эпизоде письма Тамары Максимовой перед тем, как авторы рассказывают ее историю любви. Архивными документами в начале фильма представлены объявление о начале Великой Отечественной войне Левитаном и демонстрация газеты «Правда» от 1 сентября 1939 года, а также показанные в двойной экспозиции фронтовые письма с озвучиванием. Реконструкция в фильме не использована. Первые кадры похожи на хроникальные, но заметна обработка кадра; в качестве цитирования использованы эпизоды из фильмов «А зори здесь тихие ...» и «Женя, Женечка и Катюша»; звучит стихотворение Симонова на фоне кадров из игровых фильмов; используется песня о медицинских сестрах и о женщинах на войне.

В качестве коммерческого телеканала в России был выбран НТВ, выпустивший в 2018 году фильм «Штрафбат» для цикла «Алтарь победы» под авторством Ольги Дёминой. 33 раза используются здесь хроникальные кадры в качестве иллюстраций и переходов между эпизодами реконструкции и интервью. Чтобы эти переходы были менее заметными авторы добавили цвет в черно-белую хронику и использовали эффект остановки кадра, перехода от статичного к динамичному и обратно. Также в фильме применяется архивная запись интервью с поэтом Михалом Таничем. Съемок с мест события не велось. В ходе съемок фильма авторы взяли интервью у 6 очевидцев и 1 эксперта. Ветераны Великой Отечествен-

ной войны из штрафных войск: Александр Пыльцин (13 раз), Семён Басов (12), Андрей Малых (1); ветераны из других войск: Юрий Кононенко (1), Александр Буянов (2), Иван Рыжиков (1). В качестве эксперта выбран актер из игрового фильма «Штрафбат» Алексей Серебряков, он появляется в кадре 3 раза. В фильме использованы два архивных документа: голос Левитана и приказ от 28 июля 1942 года о формировании штрафных войск. В качестве иллюстрации использованы кадры реконструкции (6 раз).

Результаты

В фильме «Неизвестный, которого знают все» при продолжительности 1 час 19 секунд время приемов передачи фактов составляет 28 минут, исключая фрагмент о лошадях и трехминутное повторение анализа архивного документа. Итого процентное соотношение приемов передачи фактов и художественных приемов в фильме «Неизвестный, которого знают все» равно 47:53 соответственно. Для фильма «Блокада. Дети» соотношение приемов передачи фактов и художественных приемов равно 75:25 соответственно. Общее время фильма – 51 минута 29 секунд, дважды в фильме присутствует перебивка с анимационным названием фильма, имеется обращение к зрителю: «Вас заинтриговало кто этот человек?». Фильм «Шли девчата по войне ...» длится 28 минут 54 секунды. Процент приемов передачи фактов составляет 54%, в то время как художественные приемы – 46%. Процентное отношение приемов передачи фактов к художественным приемам в фильме «Штрафбат» из цикла «Алтарь победы» составляет 59:41 соответственно при продолжительности фильма 36 минут 46 секунд. Таким образом, среднее соотношение приемов передачи фактов и художественных приемов в документальном фильме является – 58,75:41,25 соответственно.

Общее настроение фильмов вполне соответствует современной повестке: поиск героя, расследование фактов. Темы анализируемых фильмов при всем разнообразии приемов повествования так же похожи – история челове-

ка на войне. И идеи у фильмов перекликаются – торжество исторической справедливости. В фильме «Неизвестный, которого знают все» автор доказывает, что имя героя на мемориале написано неверно и его следует исправить. В выводе фильма автор говорит, что до сих пор остаются неизвестными сотни солдат, искажается вклад народа, происходит «шельмование героев Отечественной войны», теряются «национальное самосознание» и «преемственность поколений». В фильме «Шли девчата по войне ...» воссоздается женский образ через личные истории, через анализ места и роли женщины на фронте, рисуется образ полевой жены офицеров. Попытка изменить представление о штрафных батальонах является центральной идеей документального фильма «Штрафбат», а фильм «Блокада. Дети» наряду с сохранением памяти, главной идеей представляет жизнеутверждающую мысль о том, что даже после ужасной трагедии жизнь продолжается: родные Тани Савичевой – не символа, а человека – продолжают жить. Важными тут являются слова правнучки героини Лидии Савичевой в финале фильма, где она говорит о ее обиде, когда слышит, что все Савичевы мертвы и никого не осталось: «Но мы же выжили» - говорит девочка.

Выводы

Анализируя полученные данные, можно сделать вывод, что в документальных фильмах на телевидении сохраняется баланс приемов передачи факта и художественных приемов. Однако художественные приемы часто связаны с манипулятивными технологиями. В ходе контент-анализа были выявлены следующие манипулятивные приемы: музыкальное сопровождение, драматические реконструкции, убедительность и безапелляционность закадрового голоса (низкий мужской баритон), использование хроникальных кадров как переходов или иллюстраций, стилизация под хронику и отсутствие пометок при показе кадров из игровых фильмов, приглашение медийных лиц для продвижения.

Примером манипулятивной драматиче-

ской реконструкции является эпизод с гибелью героя в фильме «Неизвестный, которого знают все». Из-за некачественных специальных эффектов и театральности в кадре страдает серьезное восприятие расследования. В качестве эмоционального воздействия на аудиторию используются музыка, прямое обращение к зрителю и история о лошадях, представленная как объяснение мотивов героя. Нужно отметить, что при всей живости и образности истории о расстреле лошадей немецкими войсками, ее включение в расследование фильма негативно влияет на восприятие аудитории. Также ритм фильма теряется из-за повторов. Положительное отношение к подробному анализу документа нивелируется из-за того, что далее представлены эксперты, повторяющие тезисы автора слово в слово. Это все загромождает и утяжеляет фильм.

Неуместные эпизоды есть и в документальном фильме «Штрафбат», где для повышения интереса было использовано интервью с актером из игрового фильма «Штрафбат». Алексей Серебряков высказывает свое мнение и озвучивает общее представление о штрафных батальонах. При том, что ветераны Великой Отечественной войны опровергают художественное представление о штрафных войсках, которое встречается и в игровом фильме «Штрафбат». Ветераны и автор фильма характеризуют штрафные войска как элитную армию, в которой не было преступников по уголовным статьям, в то время как среди центральных персонажей игрового фильма были осужденные по уголовной статье. Авторы не пытаются решить это противоречие через интервью с актером. Получается, что его появление в кадре не несет никакого развития нарратива документального фильма. Несколько раз проговаривается факт, не подтвержденный доказательствами, о том, что немецких солдат штрафных батальонов пристегивали к боевым орудиям наручниками, в то время как солдаты СССР всегда шли в бой добровольно. Тут прослеживается явная манипуляция. Помимо этого, в фильме сливаются кадры из реальной хроники и игрового кино, что чаще всего не несет никакой смысловой функции.

В фильме «Шли девчата по войне ...» возникает проблема сложности различения игрового кино и хроники, потому что эпизоды игрового кино представляются без анализа и создается клиповый фон для песен. Сильное эмоциональное воздействие прослеживается в фильме «Блокада. Дети» в первую очередь из-за трагичности центральной истории фильма, а также из-за вполне предсказуемой реакции аудитории на драму блокадного Ленинграда. Автор умело и вовремя обращается к аудитории для создания эффекта узнавания и открытия. Личные истории каждого жителя Ленинграда перекликаются с историей Тани Савичевой, и к финалу фильма автор делает логическое заключение, что Таня – это символ трагедии войны.

Таким образом, в документальных фильмах на телевидении не всегда качественно и эффективно используются художественные

приемы, которые больше воздействуют не на образность мышления, а на эмоции аудитории. Так как тема объектов исследования является важной в историческом и культурном плане, она остается актуальной, однако упрощение в драматургии приводит к ложному представлению о серьезности и значимости документальных фильмов, которые попадают в разряд сезонных телевизионных передач. Помимо этого, упрощенные или неверно отобранные приемы художественного построения документального фильма, в той же мере, что и поверхностная работа с фактами, приводят к возможностям манипулирования аудиторией, особенно когда тема произведения касается каждого зрителя в отдельности. Необходимо продолжать исследование приемов построения документального кино в массмедиа, при этом не забывая об аудиовизуальной природе документального фильма.

Список литературы

1. Иорданиди О.В. Монтажная выразительность исторического документального фильма: автореферат дис кандидата искусствоведения: 17.00.03/ Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова – Москва, 2004. – 28 с.
2. Франк Г. Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста / Г. Франк. – Москва: Искусство, 1975. – 113 с.
3. Белевитина Т.М., Дмитровский А.Л. Факт в журналистике: к дефиниции понятия // Ученые записки Орловского государственного университета. – 2014. – №2 (58). – С. 152-171.
4. Землянова Л.М. Коммуникативистика и средства информации: Англо-русский толковый словарь концепций и терминов / Л.М. Землянова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 416 с.
5. Беляков В.К. Историко-художественный потенциал дореволюционной кинохроники: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Всероссийский государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова – Москва, 2019. – 195 с.
6. Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности / А.А. Пронин. – СПб.: ИД «Петрополис», 2016. – 244 с.

References

1. Iordanidi O.V. Iordanidi O.V. Montazhnaya vyrazitel'nost' istoricheskogo dokumental'nogo fil'ma [Editing expressiveness of a historical documentary], (2004) (Abstract of candidate of art history dissertation, Film, TV and other screen arts, All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, 2004).
2. Frank G. Karta Ptolemeya. Zapiski kinodokumentalista [Ptolemy's map. Notes of a documentary filmmaker] (Iskusstvo, Moscow, 1975).
3. Belevitina T.M., Dmitrovsky A.L. Fakt v zhurnalistike: k definicii ponyatiya [Fact in journalism: towards the definition of a concept], Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific notes of the Orel State University] vol 2, 152-171 (2014) [in Russian].

4. Zemlanova L.M. *Kommunikativistika I sredstva informacii: Anglo-ruski slovar koncepci I terminov* [Communication Studies and the Media: An English-Russian Explanatory Dictionary of Concepts and Terms] (Publishing house Moscow university, Moscow, 2004).
5. Belakov V.K. *Istoriko-hudozhestvennyj potencial dorevolucionnoj kinohroniki* [Historical and artistic potential of pre-revolutionary newsreels] (Abstract of candidate of art history dissertation, Film, TV and other screen arts, All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov, Moscow, 2019).
6. Pronin A.A. *Mass-doc: prezupcia narrativnosti* [Mass-doc: the presumption of narrative] (Petropolis, St. Petersburg, 2016).

А.Э. Сүлейменова¹, А.К. Ишанова²

¹А.Байтұрсынов атындағы Қостанай өңірлік университеті, Қостанай, Қазақстан

²Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті, Астана, Қазақстан

Деректі кинодағы факт және көркемдік (Ұлы Отан соғысы туралы телефильмдер мысалында)

Аңдатпа. Аталмыш мақалда телевидиядағы деректі фильмдерде дерек беру мен көркемдік әдістерді қолдану мәселелері қарастырылған. Ғылыми зерттеудің мақсаты аталмыш әдістердің сипаттамасын анықтау. Мақаланың зерттеу нысаны Қазақстан мен Ресей телеарналарында жарық көрген 1941-1945 жылдардағы Ұлы Отан соғысы туралы деректі фильмдер. Бұл жұмыста журналистер мен деректі фильммен айналысатын документалист мамандарды оқытуда аталмыш фильмдерді талдауға негіз бола алатын деректі фильмдегі фактілерді беру әдістерін бөліп көрсететін негіз бар. Ғылыми мақалаға зерттеу әдістері ретінде мазмұнды талдау және математикалық әдіс қолданылды. Ғылыми мақаланың зерттеу нәтижелері көрсеткендей, теледидардағы деректі фильмдер әрдайым көркемдік техниканы шебер қолдана бермейді. Фактілерді манипуляциялау және ойын фильмін деректі фильммен араластыру деректі фильмнің публицистикалық шығарма ретіндегі құрылымына теріс әсер етеді. Бұл тұжырым теледидардағы деректі фильмнің сапасы туралы және деректі фильмді құру әдістерін одан әрі зерттеу арқылы оның манипуляциялық әсер ету қаупін азайту мүмкіндіктері туралы ойлануға мәжбүр етеді. Ғылыми мақаланы зерттеу барысында талқыға түскен аталмыш фильмдер оқытушылардың деректі фильм жайлы тақырыпты талдауына, түсіндіруге негіз бола алады.

Түйін сөздер: деректі фильм, Ұлы Отан соғысы, фактілерді беру приемдері, тарих шындығы, манипуляция, теледидар.

A.E. Suleimenova¹, A.K. Ishanova²

¹A. Baitursynov Kostanay Region University, Kostanay, Kazakhstan

²L.N. Gumilyov Eurasian National University, Astana, Kazakhstan

Fact and fiction in documentary films (Using the example of television films about the Great Patriotic War)

Abstract. This article is devoted to the study of methods of transmitting facts and artistic techniques in a documentary on television. The purpose of the scientific research is to determine the characteristic features of these techniques. The object of the study is documentaries about the Great Patriotic War of 1941-1945, released on television in Kazakhstan and Russia. The functional difference in the techniques of constructing a documentary film will allow us to further study the transformation processes in the structure of television documentaries. In addition, marking the boundaries between the methods of transmitting facts and artistic techniques can become the basis for the analysis of a documentary film. With the help of content analysis, calculations were made of the quantitative ratio of two types of techniques for constructing a documentary film, which clearly showed the crisis of dramaturgy and artistic image on modern television. The analysis also showed that the authors of documentaries on television do not always skillfully use artistic techniques. Manipulation of facts and mixing of feature films with documentaries negatively affects the structure of the documentary as a journalistic work.

This conclusion makes us think about the quality of documentary films on television and about the possibilities of minimizing the risk of its manipulative impact through further research of documentary film construction techniques.

Keywords: documentary film, The Great Patriotic War, techniques for conveying facts, fact, manipulation, TV.

Сведения об авторах:

Сулейменова А.Э. – докторант кафедры журналистики и коммуникационного менеджмента, Костанайский региональный университет имени А. Байтурсынова, ул. Байтурсынова, 47, Костанай, Казакстан.

Ишанова А.К. – профессор факультета журналистики и политологии, Евразийский национальный университет имени Л.Н.Гумилева, ул. Сатпаева, 2, Астана, Казакстан.

Suleimenova A.E. – Ph.D. student, Department of Journalism and Communication Management, A. Baitursynov Kostanay Region University, 47 Baitursynov str., Kostanay, Kazakhstan.

Ishanova A.K. – Professor of Faculty of Journalism and Political Science, L.N. Gumilyov Eurasian National University, 2 Satpaev str., Astana, Kazakhstan.