

В. В. Дашук

Жанр у дакументальным кіно: навуковыя падыходы да вызначэння і класіфікацыі

Артыкул прысвечаны разгляду жанраў дакументальнага кіно, якія адрозніваюцца па тэматычнай накіраванасці, стылі і характары вытворчасці. Аналізуюцца існуючыя жанравыя класіфікацыі ў экраннай дакументалістыцы, вызначаюцца іх асаблівасці, прапановваюцца патэнцыяльны напрамак для распрацоўкі эфектыўнай тыпалагізацыі. Адзначаны фактары размежавання дакументальнага і ігравога кіно. Даследуючы сістэму жанраў дакументалістыкі, можна прыйсці да высновы, што гэта паняцце трактуецца вучонымі ў адпаведнасці з мэтамі і задачамі прыцыпаў сістэматызацыі твораў мастацтва.

Ключавыя словы: дакументальнае кіно, жанравая класіфікацыя, аўтарскае бачанне, жанравыя разнавіднасці, генерацыя, рэжысёр, сістэма кодаў, кінажанр, гібрыдызацыя.

V. Dashuk

Genre in documentary film: scientific approaches for definition and classification

The article is devoted to consideration of genres of documentary films, which differ in thematic focus, style and nature of production; it analyses the existing genre classifications in screen documentaries, determines their features, and proposes a potential direction for the development of effective typology. The distinguishing factors of documentary and feature film are noted. Studying the system of documentary genres, we can come to the conclusion that this concept is interpreted by scientists in accordance with the goals and objectives of the principles of systematization of works of art.

Key words: documentary film, genre classification, author's vision, genre varieties, generation, director, code system, film genre, hybridization.

Многія азначэнні жанру ў кіно ўяўляюць сабой адаптацыю паняцця «жанр» у літаратуры. Адною з найбольш тыповых і ўніверсальных з'яўляецца дэфініцыя аўстралійскага культуролога Г. Цёрнера, які разглядае кінажанр як «сістэму кодаў, умоўнасцей і візуальных стыляў, што дазваляюць аўдыторыі вызначыць <...> якога кшталту наратыў яны глядзяць»¹ [15, с. 97].

Спробы жанравых класіфікацый у дакументалістыцы суправаджаюцца некаторымі супярэчнасцямі і праблемамі. Першая з іх асноўваецца на даўняй і трывалай тэрміналагічнай блытаніне паняццяў віду і жанру, у выніку якой у дачыненні да самой дакументалістыкі ўжываецца азначэнне «дакументальны жанр». Па-другое, кінажанры часта грунтоўна

¹ Цытаты ў артыкуле дадзены ў перакладзе аўтара.

аналізуюцца ў дачыненні да кіно ўвогуле, без уліку асаблівасцей дакументалістыкі, але ў гэтым выпадку гаворка ідзе выключна пра ігры кінематограф. Дастаткова выразны жанравы падзел менавіта ў ігрывым кіно найперш прыцягвае ўвагу даследчыкаў. Як вынік – там ён найбольш распрацаваны.

Асновай для жанравай дыферэнцыяцыі ігрывага кіно служыць арыстоцэлеўская схема, якая адсылае да эпасу, драмы і лірыкі. Аднак, як зазначае К. А. Шэргава, «дакументалістыка – гэта гіперрэалістычнае мастацтва <...> дзе жанр дэтэрмінуецца матэрыялам рэальнага жыцця, які трэба асвятліць» [11, с. 8]. К. Шэргава адмаўляе для дакументальнага кіно паняцце «жанр» як катэгорыі першапачаткова зададзенай. Даследчыца мяркуе, што жанр мусіць вызначацца вопытным шляхам і «постфактум – пры ўжо часткова адзнятым матэрыяле – творчай воляй рэжысёра» [Там жа, с. 148]. На яе думку, дакументальны фільм – здабытак індывідуальнага аўтарскага бачання, і адным з галоўных інструментаў аўтара з'яўляюцца менавіта жанравыя прыёмы [Там жа, с. 31].

Падобнай канцэпцыі прытрымліваецца А. В. Харытоненка, якая лічыць, што апроч рэчаіснасці, зафіксаванай у фільме, выбар жанру ў дакументалістыцы звязаны таксама і з асобай рэжысёра, яго творчым падыходам [10, с. 56].

Яшчэ адным фактарам размежавання дакументальнага і ігрывага кіно ў рэчышчы жанравага аналізу выступае сувязь катэгорый жанру і стылю. А. Харытоненка вывучае кінажанр як стылеўтваральны фактар, аперыруючы паняццем «жанравы стыль». Яна падкрэслівае, што гэты ўдзел жанру ў фарміраванні стылю карціны выяўляе сябе толькі ў ігрывым кінематографе. У дакументалістыцы ж паняцце «жанравы стыль» не функцыянуе [Там жа].

Мэта артыкула – вылучыць асноўныя навуковыя падыходы да жанравага падзелу ў дакументальным кіно.

Г. В. Ратнікаў на падставе прадмета адлюстравання прапанаваў наступную жанравую дыферэнцыяцыю кінадакументалістыкі: фільмы гістарычны, праблемны (ці публіцыстычны), лірычны, фільм-партрэт, фільм пра мастацтва [6, с. 171].

В. Ф. Нячай, сыходзячы са спосабу (метаду) здымкі дакументальнага фільма, прапанавала наступны жанравы пералік: кіназамалёўка, кінарэпартаж, нарыс-партрэт, аглядны фільм, мантажны, іканаграфічны, праблемны, паэтычны фільм, дакументальная драма, філасофская прыпавесць. Аднак адзінай агульнапрынятай мадэлі жанравай класіфікацыі дакументальнага кіно не існуе. В. Ф. Нячай тлумачыць гэту з'яву пастаянным пашырэннем жанравых меж і «поліжанрызмам» у дакументальным кіно [4, с. 156–164].

Аналагічнага крытэрыю класіфікацыі кінажанраў прытрымліваецца Г. Кэндзеляўска, вылучаючы жанры, якія «дазваляюць адназначна распазнаць спосабы і метады дакументальнага кіно» [3, с. 51]. Гэта дакументальная рэляцыя (гісторыя, кіназапіс падзеі), кінафельетон, рэпартаж, публіцыстыка, імпрэсія (гэтым тэрмінам даследчыца абазначае паэтычны фільм), эсэ, дакументальны партрэт [3, с. 52–62].

М. Чэнан у кантэксце разваг пра лацінаамерыканскія дакументальныя фільмы спрабаваў іх «катэгарызаваць» – па сутнасці, ажыццявіць жанравы падзел паводле мэты, з якой карціна здымаецца. Даследчык вылучыў асобна дыдактычнае і юбілейнае кіно, фільмы пра баявыя дзеянні, пратэставыя, раследаванні, эсэ, рэпартажнага характару, сведчанні і якія складаюць нацыянальную ці рэгіянальную гісторыю. На думку М. Чэнана, яго класіфікацыя не з'яўляецца ні вычарпальнай, ні канчатковай [12].

С. І. Барысаў называе 21 жанр дакументалістыкі, у якіх здымаліся фільмы ў першай чвэрці XXI ст., – «фільм аб фільме, фільм-эксперымент, канспіралагічны фільм» [1, с. 17].

М. Хендрыкоўскі пашырыў спіс жанраў дакументальнага фільма да 63 варыянтаў, сярод якіх сустракаюцца і экзатычныя – «агітка, фантазмагорыя, апэратарская сюіта, візуальная сімфонія, фільм, зняты адным планам» [13, с. 58–59]. Кароткаметражны фільм аўтар адносіць да асобнай катэгорыі жанру.

Існуе і іншы падыход у жанравай класіфікацыі, які больш эфектыўна пераадольвае надзвычайную дынамічнасць, неакрэсленасць і незавершанасць згаданых раней падзелаў. Згодна з ім, замест катэгорыяльнага здрабнення адбываецца супрацьлеглае – абагульненне, аб'яднанне асобных жанраў у пэўныя сямействы. С. У. Драбашэнка на падставе спосабу арганізацыі экраннага матэрыялу ў камбінацыі з вядучай змястоўнай характарыстыкай падзяляе ўсю дакументалістыку на два жанравыя разрады – фільмы інфармацыйна-апісальныя і праблемна-вобразныя, якія, у сваю чаргу, могуць дзяліцца на больш дробныя падвіды [2, с. 303].

Г. С. Пражыка за аснову тыпалагізацыі жанраў бярэ «дыялектыку мастацкага і публіцыстычнага прынцыпу асваення ўражанняў рэальнасці дакументалістам» [5, с. 42]. Даследчыца вылучыла чатыры ўстойлівыя жанравыя напрамкі: група інфармацыйных жанраў (з публіцыстычным, лагічным прынцыпам аргументацыі); формы нарысу (дзе ўзаемадзейнічаюць вобразныя і аналітычныя элементы); фільм-эсэ (структура падпарадкоўваецца форме эсэ, развагам з вольным асацыятыўным спосабам арганізацыі матэрыялу); мастацка-дакументальныя жанры (дакументальны матэрыял у іх служыць асновай для стварэння мастацкага вобраза; жанр на памежжы неігравога і дакументальнага кінематографа) [Там жа].

К. І. Рэмішэўскім пры вывучэнні жанрава-стылёвай тыпалогіі беларускага неігравога кіно 1925–1964 гг. уведзена паняцце «жанрава-стылёвая мадэль». У якасці крытэрыю тыпалагізацыі ён выкарыстаў відавныя прыкметы, гэта значыць ажыццявіў функцыянальную класіфікацыю. Пры гэтым ён адзначыў, што межы паміж рознымі відавнымі напрамкамі дакументалістыкі не заўсёды выразныя, многія адметныя творы ўзнікаюць у памежных палосах. Кіназнаўца канстатаваў, што прыкметы індывідуальнага стылю аднаго аўтара часам могуць прымаць форму стылю, дамінуючага сярод групы аўтараў ці нават цэлага напрамку [7, с. 4]. К. Рэмішэўскі вылучыў наступныя жанрава-стылёвыя мадэлі: базавая хранікальная (як працяк-нейтральная фіксацыя і больш складаная кінаформа, якой уласціва інтэлектуальнае напаўненне); мантажна-гістарычная (хроніка выступае сыравінай для аўтараў мантажных фільмаў); аглядная (ідэя фільма раскрываецца статыстычна); тэматычная (тэма распрацоўваецца не «ў шырыню», а «ў глыбіню»); пазнавальная (працяг асветніцкага кінематографа); паэтычная (з асаблівым візуальна-пластычным рашэннем); эксперыментальная (адлюстроўвае множнасць магчымых падыходаў да структуры фільма) [Там жа, с. 92–94].

К. А. Шэргава жанравую эвалюцыю разглядае, засноўваючыся на эстэтычным, тэхнічным і сацыяльным аспектах. На яе думку, жанры нараджаюцца, трансфармуюцца і паміраюць. Паняцце «жанр» гістарычна змяняецца, таму варта адмовіцца ад задумы пабудоваць адну агульную сістэму жанраў, а весці гаворку пра жанравыя сістэмы. Даследчыца звяртае ўвагу на такую акалічнасць, што падчас магчымасці для эвалюцыі пэўнага жанру далёка не вычарпаны, аднак масавы глядацкі інтарэс змяшчаецца ў бок новага жанру, гэта значыць адбываецца не проста змена жанру, а генерацыя, змена родавых прыкмет. Жанравую генерацыю К. Шэргава разумее як «сукупнасць жанраў, якія маюць агульныя прыкметы, уласцівыя паўсядзённай культуры пэўнай грамадска-сацыяльнай прасторы і дадзенага часу ўзроўня эстэтычнага, сацыяльнага і тэхнічнага развіцця» [11, с. 34].

З'яўленне і развіццё тэлевізійнай дакументалістыкі падштурхнула тэарэтыкаў да новых дыскусій наконт удакладнення жанравай тыпалагізацыі. На думку К. Шэргавай, жанравыя адрозненні ў межах тэлевізійнага дакументальнага кіно ў пэўнай ступені нівелююцца, уніфікуюцца. Катэгорыя жанру тут значыць менш, чым катэгорыя фармату [Там жа, с. 26–27].

Тэлебачанне з яго спецыфічнымі жанравымі ўтварэннямі – не адзіная структура, для якой тыповым з'яўляецца вызначэнне жанравых адрозненняў. Феномены канвергенцыі, дыфузіі, для якіх характэрна размыванне відавых і жанравых меж, сведчаць пра постмадэрнісцкі

сінтэз мастацтваў. Гэта датычыць і дакументалістыкі, і ігравога кіно, і анімацыі. Інтэнсіўнае развіццё ў сучасных умовах жанравай гібрыдызацыі знайшло адлюстраванне ў новаствораных тэрмінах (і, адпаведна, экранных прадуктах) з выразнай этымалогіяй: макументары (англ. разм. mockumentary – псеўдадакументальны), «докуанімацыя» (дакументальная анімацыя), «докудрама» (docudrama; дакументальная драма).

Жанр макументары ўяўляе сабой імітацыю, мімікрыю пад неігравы фільм, з якім яго яднае толькі знешняе падабенства. Сутнасцю ж з'яўляецца мастацкая выдумка. Адзін з вядучых амерыканскіх кінатэарэтыкаў Біл Нікалс, апісваючы макументары, зазначае, што такі твор прымае дакументальную ўмоўнасць, але робіцца па напісаным і сыграным сцэнарыі, каб стварыць уражанне сапраўднага дакументальнага кіно. Пры гэтым, аднак, абавязкова пакідаюцца намёкі, што ім яно не з'яўляецца [14, с.17].

Дакументальная анімацыя выкарыстоўвае сродкі выразнасці анімацыі. Аднак у фільме абавязкова прысутнічаюць складаючыя неігравой матэрыі, што захоўвае дакументальную аснову фільма.

Найбольшую палеміку выклікае паняцце «докудрама». Паводле адных крыніц – гэта папулярны гібрыдны жанр ігравога кіно. Паводле іншых – дакументальны фільм, прынцыповыя эпізоды якога здымаюцца як ігравыя.

На думку К. Шэргавай, тэлевізійны прадукт «докудрама» не заслугоўвае наймення новага жанру. З аднаго боку, даследчыца бачыць у «докудраме» выкарыстанне мастацкіх рашэнняў старых гістарычных фільмаў. З другога – творчую беднасць аўтараў, якія проста імкнуцца да максімальнай візуалізацыі падзей. Пэўным чынам даследчык размяжоўвае дакументальнае кіно і «докудраму». Дакументалістыка – гэта акт інфармацыйны, даследчы і творчы. «Докудрама» ўяўляе сабой «пазнавальны матэрыял, які абагульняе існуючыя звесткі і прадстаўляе іх у аблегчанай для ўспрымання ігравой форме» [11, с. 125]. Яна, на думку К. Шэргавай, размывае межы паміж рэчаіснасцю і выдумкай, чым узбуджае недавер у сапраўднасці паказаных на экране падзей [Там жа, с. 150].

Згодна са сцверджаннем Н. Г. Сцяжко, «у аснове докудрамы ляжыць рэальная драматычная падзея, па якой даследуюцца факты, і ў мастацкай форме з прыцягненнем ігравых эпізодаў (рэканструкцыя) і з дапамогай вядучага (часам), сумесна з дакументальнымі здымкамі адбываецца стварэнне аўдыявізуальнага твора» [9, с. 91]. Н. Сцяжко лічыць, што тэлевізійная «докудрама» з'яўляецца новым відам адзінай экраннай сістэмы, у якую ўваходзяць кіно і тэлебачанне. Яна можа існаваць у розных жанрах – драме, меладраме, камедыі, фільме-партрэце, дэтэк-

тыве, кінаэпапеі, канспіралагічным расследаванні, жанры гісторыка-рэвалюцыйнага фільма і інш. [8].

Н. Сцяжко падкрэслівае дваістую прыроду «докудраны» – камбінацыю, якая спалучае лепшыя прыёмы ігравога і неігравога кіно, што станоўча ўплывае на ўсю прадукцыю тэлебачання [9, с. 90]. Н. Сцяжко ў адрозненне ад К. Шэргавай успрымае «докудрану» як праяву аўтарскага кіно, «якому ўласцівы творчы почырк рэжысёра і яго непаўторны стыль» [8, с. 138].

На жанравую сістэму сучаснай дакументалістыкі значны ўплыў аказвае развіццё лічбавай тэхналогіі і Інтэрнэту, што радыкальна спрашчае ўваход шырокай публікі ў катэгорыю вытворцаў. Гэта, па меркаванні К. Шэргавай, прыносіць альтэрнатыўную дакументалістыку з новымі аматарскімі жанрамі – відэаблогінг, мабілаграфія і інш. [11].

У гэтым жа рэчышчы можна дапусціць гіпотэзу аб далейшым паскарэнні і паглыбленні працэсу фарміравання новых нечаканых жанравых канструктаў, як напрыклад візіянерства вядомага рэжысёра-дакументаліста Віталія Манскага. Ён прадбачыць тэхналогіі ўжывлення камеры ў вока чалавека – у выніку паўстане сусветны банк інфармацыі. Адпаведна, у рэжысёра знікне неабходнасць у здымках, і ён будзе манціраваць фільм з фрагментаў змесціва гэтага банка [Там жа]. Развіваючы прагноз В. Манскага, К. Шэргава выказвае меркаванне пра ўніверсальную камп'ютарную праграму, якая і будзе ажыццяўляць аўтаматычны мантаж матэрыялаў з глабальнага інфармацыйнага банка. Зроблены па такой метадыцы фільм можа стаць адным з жанраў будучай інтэрнэт-дакументалістыкі, якую даследчыца бачыць спадчынніцай тэлевізійнай дакументалістыкі ў новым медыяасродку.

Такім чынам, у дакументальным кіно назіраецца надзвычай стракатая, умоўная, непастаянная і неканчатковая сістэма жанравай катэгарызацыі. Спробы пабудовы стабільнай і завершанай жанравай схемы не дасягаюць цэласнасці, а прыводзяць да залішняй варыятыўнасці, адвольнасці і выпадковасці. Жанры не маюць уплыву на стыль дакументальнага фільма, як гэта адбываецца ў ігравым кіно. У «чыстым» выглядзе жанры сустракаюцца рэдка, яны бесперастанна трансфармуюцца, могуць умоўна «паміраць» і «адраджацца» змененымі. Развіццё кінематографа суправаджаецца зліццём, змяшаннем і заціраннем відавых і жанравых меж. Аднак для тыпалагізацыі патэнцыяльным выйсцем з'яўляюцца рознага кшталту сістэмы катэгарызацыі, якія прапаноўваюць разнастайныя крытэрыі для аб'яднання ў жанравыя сямействы і дазваляюць ствараць абагульняючыя мадэлі. Тыя, у сваю чаргу, дапускаюць пэўную гнуткасць і паняццёвую эвалюцыю, даюць магчымасць уключэння новых медыя, якія спараджаюць новыя жанры.

Тэорыя і гісторыя мастацтва

1. *Борисов, С. И.* Технология создания документального фильма / С. И. Борисов. – М. : Аспект Пресс, 2018. – 92 с.
2. *Дробашенко, С. В.* Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1986. – 320 с.
3. *Кэндзеляўска, Г.* Дапаможнік кінадакументаліста. Асновы майстэрства / Гражына Кэндзеляўска ; пер. з пол. С. Курс. – Poznań : Stowarzyszenie Młodych Twórców – «Ku Teatrowi», 2017. – 164 с.
4. *Нечай, О. Ф.* Основы киноискусства / О. Ф. Нечай ; предисл. И. В. Вайсфельда. – М. : Просвещение, 1989. – 288 с.
5. *Прожи́ко, Г. С.* Судьба жанра в кинодокументалистике / Г. С. Прожи́ко // Вестн. ВГИК. – 2018. – № 3 (37). – С. 34–44.
6. *Ратников, Г. В.* Жанровая природа фильма / Г. В. Ратников. – Минск : Навука і тэхніка, 1990. – 181 с.
7. *Ремишевский, К. И.* Жанрово-стилевая типология белорусского неигрового кино: история, теория, практика: на материале фильмов 1925–1964 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / К. И. Ремишевский. – Минск, 2004. – 134 л.
8. *Стежко, Н. Г.* Телевизионная документальная драма в Беларуси: становление и эволюция жанрово-стилевых форм / Н. Г. Стежко. – Минск : БГУ, 2020. – 159 с.
9. *Стежко, Н. Г.* Генезис и развитие телевизионной документальной драмы в Беларуси / Н. Г. Стежко // Вестн. Моск. ун-та. – 2018. – № 1. – С. 90–103.
10. *Харитоненко, А. В.* Основные стилиевые тенденции в белорусском кинематографе второй половины 1980–2010-х годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. В. Харитоненко. – Минск, 2018. – 180 л.
11. *Шергова, К. А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / К. А. Шергова. – М., 2010. – 191 л.
12. *Chanan, M.* Rediscovering documentary: Cultural Context and Intentionality / Michael Chanan // The documentary film reader: history, theory, criticism / ed. by Jonathan Kahana. – New York, 2016. – С. 597–605.
13. *Hendrykowski, M.* Sztuka krótkiego metrażu = The art of the short film / Marek Hendrykowski ; transl. by M. Jazdon. – Poznań : Ars Nova, 1998. – 175 s.
14. *Nichols, B.* Introduction to documentary / Bill Nichols. – Bloomington : Indiana Univ. Press, 2010. – 341 p.
15. *Turner, G.* Film as social practice / Graeme Turner. – London and New York : Routledge, 1999. – 221 p.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 25.04.2022.