

УДК 008:316.28:316.324.8 + 791.44.02: 43.04  
DOI: 10.26565/2306-6687-2020-61-03

### **Стародубцева Лідія Володимирівна**

докторка філософських наук, професорка,  
завідувачка кафедри медіакомунікацій,  
професорка кафедри теорії культури і філософії  
науки Харківського національного університету  
імені В. Н. Каразіна  
Харків, майдан Свободи, 6, 61022  
E-mail: Lethe@ukr.net  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8259-4775>

## **DOCUMENTARY ЯК ФАНТОМ: ІГРИ ДЕФІНІЦІЙ**

*Метою дослідження є рефлексія над проблемою «документальності» документального кіно на основі уточнення семантичного спектру поняття «documentary». Проаналізовано дефініції поняття «документальне кіно» в класичних і постнекласичних кінодослідженнях від Б. Матушевського, Дж. Грірсона і Д. Вертова до сучасних дослідників (Р. М. Барсам, Дж. Джейнс, П. Лоренц, Р. Д. МакКенн, Б. Нічол, М. Ренов, Л. Уорд та ін.). Як узагальнення цих дефініцій запропоновано авторське визначення поняття «documentary»: під поняттям «документальне кіно» розуміється фільм не як ствердна форма завершеного кіновисловлювання, а як питальна форма відкритого кіножесту, що балансує на межі «правди» і «вимислу», континуїтет імпліцитного взаємопереходу між неігровим та ігровим (фікшн і нон-фікшн) способами кінонарації, своєрідний гібрид між кінофіксацією автентичних фактів, що мають документальну цінність, та їхнім кінематографічним осмисленням, яке передбачає спричинену «ефектом спостерігача» реконфігурацію даності, авторську інтерпретацію задокументованих фактів і творчу імплікацію ідей фільммейкерів. Розглянуто класичні документальні стрічки і «гібридні» жанри, що поєднують ознаки документального та ігрового кіно: «докудрама», «мок'юментарі та «арт-док». Проблему «документальності» документального кіно проілюстровано за допомогою ряду кінокейсів від Л. Ріфеншталь, П. Уоткінса і Р. Кармена до К. Есбері, В. Манського, С. Лозниці та І. Хржановського. Головним висновком до проведеного дослідження слугує твердження про те, що існує достатньо підстав вважати «documentary» доволі абстрагованим «порожнім означником» – поняттям із «розмитим семантичним полем» і «слабким онтологічним статусом». Отже, «документальність» документального кіно є настільки ж жаданою, як і хиткою кіноілюзією: існують документальні зйомки та документальні кадри як первинний матеріал фільму, але «документального кіно» як такого або не існує, або воно є фантомом.*

**Ключові слова:** документальне кіно, фікшн, нон-фікшн, ефект спостерігача, мок'юментарі, докудрама, арт-док.

### **Стародубцева Лидия Владимировна**

доктор философских наук, профессор,  
заведующая кафедрой медиакоммуникаций,  
профессор кафедры теории культуры и  
философии науки Харьковского национального  
университета имени В. Н. Каразина  
Харків, майдан Свободи, 6, 61022  
E-mail: Lethe@ukr.net  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8259-4775>

## **DOCUMENTARY КАК ФАНТОМ: ИГРЫ ДЕФИНИЦИЙ .**

*Целью исследования является рефлексия над проблемой «документальности» документального кино на основе уточнения семантического спектра понятия «documentary». Проанализирован спектр определенных понятия*

«документальное кино» в классических и постнеклассических киноисследованиях от Б. Матушевского, Дж. Грирсона и Д. Вертова до современных исследователей (Р. М. Барсам, Дж. Джейнс, П. Лоренц, Р. Д. МакКенн, Б. Ничол, М. Ренов, Л. Уорд и др.). В качестве обобщения этих дефиниций предложено авторское определение понятия «documentary»: под понятием «документальное кино» понимается фильм не как утвердительная форма завершенного киновысказывания, а как вопросительная форма открытого киножеста, балансирующего на грани «правды» и «вымысла», континуитет имплицитного взаимоперехода между неигровым и игровым (фикшн и нон-фикшн) способами кинонаррации – своего рода гибрид между кинофиксацией аутентичных фактов, имеющих документальную ценность, и их кинематографическим осмыслением, которое предусматривает вызванную «эффектом наблюдателя» реконфигурацию данности, авторскую интерпретацию задокументированных фактов и творческую импликацию идей фильммейкеров. Описаны «гибридные» жанры, сочетающие признаки документального и игрового кино: «докудрама», «мокьюментари» и «арт-док». Проблема «документальности» документального кино рассмотрена с помощью ряда кинокейсов от Л. Рифеншталь, П. Уоткинса и Р. Кармена до К. Эсбери, В. Манского, С. Лозницы и И. Хржановского. Главным выводом к проведенному исследованию служит утверждение о том, что есть достаточно оснований считать «documentary» весьма абстрагированным «пустым означающим» – понятием с «размытым семантическим полем» и «слабым онтологическим статусом». В целом, «документальность» документального кино является столь же вожденной, сколь и шаткой киноиллюзией: существуют документальные съемки и документальные кадры как первичный материал фильма, но «документального кино» как такового или не существует, или оно является фантомом.

**Ключевые слова:** документальное кино, фикшн, нон-фикшн, эффект наблюдателя, мокьюментари, докудрама, арт-док.

### **Starodubtseva Lidiya V.**

D. Sc. in Philosophy, Head of the Department of Media & Communications, Professor of the Department Theory of Culture and Philosophy of Science, V. N. Karazin National University  
6, Svobody sqr. 61022, Kharkiv, Ukraine  
E-mail: d.v.petrenko.culture@gmail.com  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6771-2916>

## **DOCUMENTARY AS A PHANTOM: GAMES OF DEFINITIONS.**

The aim of the study is to reflect on the problem of the “documentariness” of documentary films based on the refinement of the semantic spectrum of the “documentary” concept. The definitions spectrum of the “documentary” concept in classical and post-non-classical film studies from B. Matushevsky, J. Grierson and D. Vertov to R. M. Barsam, J. Gaines, P. Lorentz, R. D. McKenn, B. Nichols, M. Renov, L. Ward (and others) is analyzed. As a generalization of these definitions, the author’s definition of “documentary” is proposed: the term “documentary” refers to a film not as an affirmative form of a completed film statement, but as an interrogative form of an open film gesture balancing on the verge of “truth” and “fiction”, as the continuity of an implicit mutual transition between non-fiction and fiction methods of cinema narration, a kind of hybrid between the video fixation of authentic facts with documentary value and their cinematic interpretation, which involves a reconfiguration of the reality caused by the “observer effect,” an interpretation of documented facts, and a creative implication of the ideas of the authors of the film. are a kind of hybrid between cinema recording of authentic facts of documentary value and cinematic interpretation of them, which involves reconfiguration of reality caused by the “observer effect”, author's interpretation of documented facts and creative implication of the ideas of movie makers. “Hybrid” genres combining the features of documentary and features of non-fiction film are described: “docudrama”, “mockumentary”, and the “art-dock”. The problem of the “documentariness” of documentary is considered with the help of a number of film cases from L. Riefenstahl, P. Watkins and R. Carmen to V. Mansky, S. Loznitsa and I. Khrzhanovsky. The main conclusion to the study is the assertion that there is sufficient reason to consider “documentary” a very abstracted “empty signifier” – a concept with a “blurred semantic field” and a “weak ontological status”. In general, the “documentariness” of documentary is as much desired as the shaky movie illusion: there are documentary shootings and documentary shots as the primary material of the film, but the “documentary” film as such does not exist, or it is a phantom.

**Keywords:** documentary, fiction, non-fiction, observer effect, mockumentary, docudrama, art-dock.

*Постановка проблеми.* Проблема дефініцій, – те, що стародавні мислителі визначали як «виправлення імен», або прояснення сенсу понять, які ми використовуємо, – є стрільбою по рухомих мішенях і ментальним блуканням у лабіринтах меж, що вічно віддаляються. Однак ставити і вирішувати проблему дефініцій, яка була і залишається вічно актуальною, необхідно: не тільки заради інтелектуального задоволення теоретиків, схильних до абстрагованих рефлексій і паріння в емпіреях ідей, але й для конструювання поля комунікації практиків, занурених до емпірії поля культурного виробництва. У фокусі нашої дослідницької уваги – дефініція поняття «documentary». На перший погляд, сенс цього поняття здається самоочевидним, але як тільки ми розпочинаємо процес археологічних розкопок прихованих змістів, умовні межі смислів і значень неминуче вислизають, погрожуючи привести до підозри, що сам феномен, який позначається поняттям «documentary», – не більше ніж фантом. Але чи це так? Спробуємо перевірити.

*Метою* нашої розвідки є рефлексія над проблемою «документальності» документального кіно на основі уточнення семантичного спектру поняття «documentary». Ключовою проблемою наших роздумів є, у широкому сенсі, проблема «документальності» документального кіно, а у вузькому сенсі – питання, в якій мірі поняття «документального кіно» є онтологічно фундованим, а ті фільми, що прийнято іменувати «документальними», релевантними визначенню поняття «documentary».

*Ступінь розробки проблеми.* У фундаментальному виданні «The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism», що містить детальний огляд розгорнутої на більш ніж тисячу сторінок історичної ретроспективи документального кіно, немає розділу, присвяченого визначенню самого поняття «documentary» [The Documentary Film Reader, 2016], і це є типовим фактом для багатьох аналогічних досліджень, присвячених «Documentary Tradition» (Lewis Jacobs) або «Documentary Film Classics» (William Rothman): розглядаються підходи, тенденції, прийоми та техніки створення фільмів, які прийнято вважати документальними, але питання, що саме розуміється під «документальним фільмом», виносяться за дужки як само по собі зрозуміле. Втім, навіть коротка інтродукція до теми визначення поняття «documentary» (маємо на увазі «ігри дефініцій» не тільки у працях кінорежисерів і кінодослідників кінця XIX – початку XX ст. Болеслава Матушевського, Джона Грірсона, Дзиги Вертова, але і в дослідженнях сучасних авторитетних представників Film Studies, таких як Патріція Ауфдерхейде, Річард М. Барсам, Ерік Берноу, Стелла Бруцци, Ларі Ворд, Джейн Джейнс, Марк Кузінс, Паре Лоренц, Кевін МакДоналд, Річард Дасер МакКенн, Даніель Маркус, Чарльз Мюссер, Білл Нічолс, Міхаель Ренов та ін.) ставить і залишає заманливо відкритими безліч питань.

Так, одне з перших визначень поняття документального фільму, що належить шотландському фільммейкеру Джону Грірсону (який, згідно до популярного міфу, власне, і ввів у 1926 році в «The New York Sun» поняття «documentary» [Curthoys, 2010, p. 151]), не може не насторожити: «творча розробка дійсності», або «творче ставлення до актуальності» («creative treatment of actuality», втім, можливі і більш вільні переклади англійського «creative treatment of actuality»: «творча трактовка актуальності», «терапевтична процедура перетворення сучасності» і навіть ще радикальніше: «творче лікування дійсності» [History/Film, 2018]). Ця дефініція свідчить про те, що сенс поняття «documentary», принаймні за часів його виникнення, був тісно пов'язаний з ідеєю трансформації фактичної даності, результатом рефлексії над якою і виступає документальна кінострічка.

Розвиваючи думку винахідника поняття «documentary», логічно припустити, що документальне кіно – це не стільки спосіб зафіксувати невловиму плинну реальність, скільки інструмент її творчого переосмислення; не стільки спроба кінодокументації фактів, скільки процес їхньої структуризації, реконфігурації та здійснення над ними у якомусь сенсі насильницького акту «терапевтичного лікування», спрямований на їхню метаморфозу; не стільки спосіб залишити кінематографічне свідчення-відбиток реальних подій, скільки погляд на них крізь ментальні решітки концептуалізації та витлумачення.

Хоча позиція Джона Грірсона і розходилася з провокаційним кредо радянського кінорежисера Дзиги Вертова: представити «життя як воно є» (життя, зняте таємно), «життя, ввіймане зненацька» (життя, спровоковане або здивоване камерою), – так чи інакше йдеться про документальний фільм як (ре)презентацію потоку життя, яка аж ніяк не є тотожною самому життю, а слугує лише «нерукотворним» його двійником чи навіть симулякром, створеним за «образом і подобою»; про мінливий кінообраз дійсності, що має далеко не прості стосунки зі своїм денотатом.

Коли у далекому 1898 році, задовго до Грісона і Вертова, один з фундаторів сучасного розуміння режиму документального кіно – польський письменник і режисер Болеслав Матушевський – у своїх працях «Une nouvelle source de l'histoire» та «La photographie animée» [MacKenzie, 2014] пропонував створити архів фільмів для зберігання автентичних візуальних матеріалів, про існування особливого формату документального фільму мова ще не йшла: автор лише обґрунтовував можливість виокремити серед кінострічок фільми, які мають історичну та документальну цінність. Але ж різниця між документальним фільмом і тим, який має документальну цінність (так само, як і різниця між історичним фільмом і тим, який має історичну цінність), є більш ніж суттєвою: перший покликаний бути фіксацією факту, другий залишається її інтерпретацією. Як казали давні мудреці, не варто плутати палець, який вказує на місяць, і сам по собі місяць.

Однак відділити факт від його інтерпретації у документальному фільмі представляється, м'яко кажучи, неможливим. Згадаємо лише декілька опорних точок зору провідних представників Film Studies. Згідно до одного з найавторитетніших сучасних кінодослідників у галузі «documentary» Білла Нічолса, документальне кіно є «тим, що репрезентує реальність» – саме таку назву мало його дослідження 1992-го року, ключові положення якого було пізніше критично переосмислено та узагальнено автором у блискучому компендіумі «Speaking Truths with Film – Evidence, Ethics, Politics in Documentary» [Nichols, 2016]. Однак репрезентація реальності може бути і політично ангажованою, і символічно переозначеною, і емоційно забарвленою: саме тому аж ніяк не випадково ключовою темою роздумів Нічолса стає тема свідцтва, очевидної доказовості (evidence) того, що вважається «правдою» у репрезентаціях реальності. До речі, через поняття «видимого свідцтва» («visible evidence») визначали поняття документального кіно і колеги Нічолса по цеху кінодослідників Джейн Джейнс і Міхаель Ренов [Gaines, Renov, 1999], з якими Нічолс у цілому солідаризується, але частково і полемізує, залишаючи відкритим питання, чи може реальність бути репрезентованою в цілому спектрі різних свідцтв, що суперечать одне одному.

Річард М. Барсам, автор одного з класичних досліджень з історії та теорії документалістики, «Nonfiction Film – A Critical History», стверджує, що документальний фільм означає позицію, яка «імплікує думку» («documentary implies opinion») [Barsam, 1992]. Американський кінокритик Паре Лоренц визначає документальний фільм як свого роду гібрид між фактом і його драматичним осмисленням: фактологічний фільм, який є драматичним («a factual film which is dramatic») [Lorentz, 2018]; а Ларі Ворд вважає, що документальний фільм є неігровим фільмом, який разом із фактами, які він представляє, має соціально-політичну спрямованість і надає конкретний меседж («documentary distinguished by its sociopolitical purpose, a nonfiction film with a message») [Ward, 2006, p. 4]. Якщо документальне кіно є «неігровим фільмом з меседжем», то «правда» документального фільму з легкістю зростається зі значенням фактів, їхньою інтерпретацією і сенсом повідомлення, який вільно чи невільно «впресовує» у фактичну дійсність автор фільму.

Словарні дефініції документального кіно як такого, що «містить документи або породжене документами» («consisting or derived from documents») [Ward, 2006, p. 2]), чи то такого фільму, що зображує актуальні події, життя реальної людини, період історії etc. «фактичним чином», тобто містить фіксацію «фактичних подій такими, як вони сталися» («actual incidents as they occurred») [Ward, 2006, p. 2]), – є надто широкими і розставляють у свідомості цілу серію пасток, до яких час від часу потрапляють дослідники кіно, не кажучи вже про такі неосяжні визначення документального фільму як «метод підходу до публічної інформації» («a method of approach to public information», за Бейсілом Райтом) або фільм, у якому головною є «не автентичність матеріалів, а автентичність результату» («not the authenticity of the materials but the authenticity of the result», за Річардом Даєром МакКенном [там само]). Усі ці та їм подібні вислови підводять до думки, що поняття «documentary», як мінімум, неоднозначно співвідноситься з концептом «документальності», а фільм, який ми зазвичай називаємо «документальним», є не тільки фіксацією реальних подій, але й результатом їх суб'єктивістського переосмислення.

Однією з визнаних академічних дефініцій поняття «documentary» є його визначення кінодослідниками А.М.Р.А.С (Academy of Motion Picture Arts and Sciences): «фільми за історичною, соціальною, науковою або економічною тематикою, які або сфотографовані у момент їх фактичного з'явлення або відтворені, і де акцент робиться більше на фактичному змісті, ніж на ентертейменті» (Films dealing with historical, social, scientific, or economic subjects, either photographed in actual occurrence or re-

enacted, & where the emphasis is more on factual content than entertainment) [Ward, 2006, p. 3]. Однак у цьому визначенні немає жодної жорстко зафіксованої семантичної межі: усі вони прозорі та рухливі. Перед нами не чітка дефініція, а, скоріше, спосіб розстановки смислових акцентів. Тут «документальний фільм» майже не відрізняється не тільки від «неігрового», але навіть і від «ігрового», який також може бути присвяченим історичній, соціальній, науковій або економічній тематиці та «відтворювати» події фактично минулого. Така дефініція може бути з легкістю екстрапольованою на сферу «художнього» кіно, за умови якщо останнє орієнтується не на розвагу, а на вирішення тієї чи іншої проблеми, що хвилює фільммейкера, будь то пошук нового ракурсу тлумачення історичних подій («Андрій Рубльов»), екранізація літературного твору («Завіяні вітром»), біографічна кіноісторія про видатних постатей («Наполеон»), розкриття специфіки соціально-політичного чи військового конфлікту («Апокаліпсис сьогодні») та ін. До того ж і сама ідея фіксації події у момент її з'явлення одразу ж знімається застереженням: «або відтворена», що також залишає рамки поняття достатньо розмитими.

Отже, чим є документальне кіно: способом точного відтворення факту чи особистим кіновисловлюванням автора? Або і тим, і іншим? Звісно ж, ми могли б, припинивши на цьому наші роздуми, обмежитися обережним висновком, що «documentary» є одягненою в одяг фактографічної кіномови формою такого загравання з дійсністю, яке балансує на межі фіксації об'єктивної реальності і суб'єктивного жесту фільммейкера. Однак ми ризикуємо піти ще далі – в бік парадоксальної негачії. Наша ключова думка полягає у тому, що документального кіно взагалі не існує. Спробуємо навести три докази цієї тези.

Доказ перший: «Квадратура фільму». Усі спроби дати визначення документального кіно як такого, яке засновано на зйомках справжніх подій і персонажів, як правило, кружляють між чотирма поняттями, що утворюють своєрідний «семіотичний квадрат», вершини якого слугують полюсами струнких смислових опозицій. Перша з них – «ігрове / неігрове кіно» («fiction» / «non-fiction»), друга – «художнє / документальне кіно» («feature» / «non-feature»). Наївний, недосвідчений погляд радий би побачити тут просте подвоєння тавтологій: так і хочеться повірити, що всі ігрові фільми є художніми, а неігрові – документальними. Але чи це насправді так?

Складно не погодитися з Річардом М. Барсамом: «усі документальні фільми є неігровими, але не всі неігрові фільми є документальними» (all documentaries are non-fiction films, but not all non-fiction films are documentaries) [Barsam, 1992]. «Квадратура фільму», за аналогією з «квадратурою кола», постає символом нерозв'язного завдання. Між чотирма вершинами «квадратури фільму» давно затіяна гра в зміни місць. У художні фільми потрапляють документальні кадри, у документальні – постановочні зйомки. В ігрові фільми вриваються «реальні» пейзажі, міські ландшафти та актори, які вживаються своєю в роль настільки, що вже перестають грати, а попросту «живуть» в кадрі, – все те, що мимоволі опиняється за рамками ігрового поля. А тим часом персонажі неігрових фільмів дозволяють собі безсоромно грати, фальшивити і відверто брехати, дивлячись прямо в камеру. І чим глибше ми занурюємося в хитросплетіння елементів «ігрового / неігрового», «художнього / документального», тим більшою мірою розташовані у вершинах «квадратури фільму» поняття, значення яких раніше здавалися прозорими і ясними, починають тремтіти, переплітатися в багат шарові орнаменти, вступати в суперечки одне з одним і ускладнюватися у своєму таємничому змістовому мерехтінні, завдяки чому вся тендітна конструкція «квадратури фільму» руйнується, перетворюючись на різновид нерозв'язної головоломки.

Так, наприклад, зйомки Віталієм Манським документального фільму «У променях сонця» про жителів Північної Кореї, що відбувалися в Пхеньяні за сприяння, під прискіпливим наглядом і контролем влади КНДР (яка наївно сподівалася на те, що іноземний режисер створить пропагандистський кінообраз щасливої корейської родини), повняються постановочними кадрами і призводять до ситуації подвійного обману-маніпуляції: північні корейці замість фільму, покликаного, як їм, ймовірно, хотілося б, прославити на весь світ їхній спосіб життя і політичного устрою країни, отримують обвинувальний політичний пасквіль-карикатуру, а європейський глядач замість документації північно-корейського життя отримує його фальшивий декоративний фасад, дресированих людей і серію інсценівок [Todd, 2016]. Те, що повинно було стати документальним, виявляється зіграним.

Діаметрально протилежним кейсом є суперечливий художній фільм «Дау» Іллі Хржановського. Режисер використовує зйомки непрофесійних акторів, які не грають, а просто «живуть» – протягом 5-ти

років живуть у спеціально створеній для цього антропологічного експерименту грандіозній Декорації, а їх увесь цей час знімають на плівку. Це нібито ігровий фільм, але він репрезентує неігрові ситуації та дії, на які «не-акторів» провокує режисер, до яких він їх підштовхує і підбурює. Якщо це і художнє кіно, то воно ґрунтується на документації [Кан, 2019]. Якщо це і документація, то художня. Якщо це і гра, то це гра у відсутність гри.

Ми навмисно звернулися не до правил, а до виключень, які ці правила підтверджують. Обидва згадані кінопроекти користуються скандальною славою. Версія фільму Манського «У променях сонця», показана владі КНДР, триває всього годину, але це не авторський варіант картини (у прокаті фільм триває набагато довше – годину і сорок п'ять хвилин). Як тільки з'ясувалося, що фільм не звеличує корейську дійсність, а викриває її, обманута влада Північної Кореї переживає ресентимент: надсилає ноти протесту з вимогами зняти фільм з конкурсів, висловлює протести проти режисерського свавілля і вимагає заборони на показ «тотально неправдивого» фільму. Паризька прем'єра імерсивного перформансу Хржановського «Дау» викликає широкий резонанс в Європі, де оплески на честь «геніального» фільму перемежаються з гостро негативними рецензіями, а фільм забороняють на батьківщині режисера: в російському кінопрокаті йому немає місця. В обох випадках режисери-імморалісти поступають безчесно у ставленні до людей, які наївно довіряють фільммейкерам і потрапляють на екрани у якості жертв цинічного обману. Але в контексті наших роздумів більш важливим є інше: і Манський, і Хржановський здійснюють, по суті, жест смислової інверсії, де протиставлення «ігрове / неігрове», «художнє / документальне» стираються до непомітності. Ці поняття стають перевертнями і женуть геть редуковану логіку бінарних опозицій. Не «або-або», а «і те, і інше». Документальне? Художнє? Ігрове? Неігрове? Більше нема ліній демаркації. Розрізнення зникають. Наступає «*coincidentia oppositorum*».

Межі смислових зв'язків між чотирма точками квадратури фільму є прозорими і рухливими. Не варто забувати, що між полюсами цих опозицій існує цілий континуум перехідних жанрів. Назвемо їх «гібридними» і згадаємо лише три з них. По-перше, це «докудрама»: ігровий фільм на документальній основі, в якому події справжні, але їх відтворюють драматичні актори («від Броненосця Потьомкіна» Сергія Ейзенштейна до «Військової гри» Пітера Уоткінса). По-друге, це «мок'юментарі»: ігрове кіно, яке імітує документальне, коли, навпаки, персонажі фільму реальні, а події, які вони відтворюють, вигадані, на кшталт врожаю спагеті в Швейцарії, першого польоту в 1938-м космонавтів СРСР на Місяць, дивного вірусу, який вбиває іспанців, або відьом з Блер, – жанр, який став уже майже класичним (достатньо згадати «Борат», «Репортаж» і «Зеліг»). По-третє, це «арт-док», або «художньо-документальне» кіно, – ще один «гібридний жанр», який розквітає в безлічі варіацій: від «В'єтнаму» Романа Кармена, де співприсутні документальні та постановочні сцени, до «Донбасу» Сергія Лозниці, де гра акторів відтворює документальні події, зняті на аматорські відео, виставлені на You Tube, або Келлі Адама Есбері, який свідомо застосовує естетику ігрового кіно при зйомці документального матеріалу. Як відомо, значення найбільш загальних понять прямує до нуля. Таким є і «документальне кіно» – своєрідний порожній означник з відсутнім означуваним. Як змії скидає застарілу шкіру, живий сенс поняття «documentary» кожного разу вислизає і залишає порожніми скинуті одяжі слів. Замість логічної конструкції «квадратури фільму» перед нами лише грудка порожніх смислових оболонки.

Отже, доказ перший тези «документального кіно не існує» полягає у тому, що попросту не існує його сталої дефініції, семантичні рамки розмиті, а спроби укласти всю різноманітність кіновсесвіту в прокрустове ложе жорстких визначень марні.

Доказ другий: «ефект спостерігача». Згадаємо про так званий «ефект спостерігача» в квантовій механіці (або антропний принцип участі), який передбачає, що присутність в експерименті спостерігача змінює хід самого експерименту. Реальність без спостерігача – чиста ймовірність, але як тільки з'являється спостерігач, з'являється фіксація: спостерігач не тільки змінює цю реальність, але і робить невидиме видимим, невідоме – відомим, дає цій реальності визначеність, реконфігурує даність і, в якомусь сенсі, конструює нову даність.

Аналогія з парадоксом документального кіно самоочевидна: як тільки в спонтанний потік життя вторгається автор документального фільму, який прагне цей потік зафіксувати, сама ситуація саме внаслідок такого вторгнення змінюється. Як тільки учасники подій розуміють, що їх знімають в кіно, вони починають вести себе інакше (фальшивлять і одягають маски, намагаються здаватися кращими,

розумнішими, більш сміливими, або, навпаки, більш стриманими і закритими. Вони намагаються стати іншими з тієї причини, що з'являється фігура спостерігача (у даному випадку не має значення: це оператор з камерою, освітлювач з софітом або просто хтось, хто крадькома знімає подію на мобільний телефон). «Бути, а не здаватися» – стверджує латинський афоризм: *esse, quam videri*. Ситуація зйомки фільму ніби перевертає цю логіку: забирає у реальності її модус «бути» і змушує її «здаватися».

«Ситуація зйомки події» змінює саму подію. Реальність підміняється її ілюзією. Коли класик документального кіно Ленні Ріфеншталь знімала «Тріумф волі», то і подія з'їзду НСДАП була дійсною, і особи учасників події – справжніми. Але фільм вийшов аж ніяк не документальним, а «пропагандистським», бо і учасники, знаючи, що будуть знімати кіно, ретельно готувалися до зйомок, і сам з'їзд був відрепетируваним інсценуванням, і сама режисер, як вона пише в своїх спогадах, шукала художнє рішення і мала намір знімати не репортаж, а художній фільм [Cheshire, 2019]. Будь-який фільммейкер, не тільки такий одіозний як Ленні Ріфеншталь, невільно спотворює реальність. Потік життя немов би уникає спроб схопити його в процесі відеофіксації, а будучи схопленим, тут же обертається своїм ерцазем, фантомом.

Найбільш «чесне» і «неупереджене» документальне кіно, яке прагне уникнути «ефекту спостерігача», на наш погляд, може бути засноване на «трьох китах»: 1) зйомка прихованою камерою, 2) зйомка камерами спостереження, 3) зйомка з дистанції – за допомогою дронів, зі супутників. Тут ті, що спостерігаються, не знають, що за ними спостерігають. Але з словосполучення «документальне кіно» в цих випадках залишається тільки перше, але немає другого: є документальна зйомка, але немає кіно.

Отже, доказ другий тези «документального кіно не існує» полягає у тому, що «ефект спостерігача» відбирає у кіно його документальність, а поза «ефекту спостерігача» немає кіно. Ймовірно, зйомка на кшталт документального фільму, присвяченого подіям Майдану, Сергієм Лозницею, – екстраординарний кейс неупередженої відеофіксації подій з великої дистанції, коли є і те, і інше – і документальні кадри і, власне, кіно. Але як перше переходить у друге? Які ризики і перешкоди підстерігають на цьому шляху автора документального фільму?

Доказ третій: «П'ять перешкод». З «п'яти перешкод» на шляху перетворення кадрів документальних відеозйомок у «документальне кіно» дві вже названі: по-перше, це термінологічні ігри, які заплутують і створюють бар'єри для спроб визначити, що ж таке насправді є «документальне кіно»; по-друге, це «ефект спостерігача», який заважає відтворенню в фільмі так званої «об'єктивної реальності». Залишилося окреслити ще три перешкоди. Ними, на нашу думку, виявляються добре відомі всім кінематографістам три фази створення фільму: передпродакшн, продакшн і постпродакшн.

На стадії передпродакшну головною перешкодою для «документальності» документального кіно є неминуча присутність суб'єктивізму вибору фільммейкера. Режисерський сценарій, замальовки кадрів, операторські ескплікації, вибір персонажів і локацій і т. д. вже є інструментами суб'єктивізації, що залежать від культурних кодів і цінностей, які будуть вкладені в майбутній фільм (більш ніж відомими перешкодами на шляху створення «документального» кіно, як правило, виступають політична ангажованість автора, ідеологічна спрямованість його висловлювання, його художні амбіції та комерціалізація процесу зйомки). Так, ще на стадії передпродакшну автор «ножицями свідомості» вже вирізав з дійсності свій сегмент. Всього лише суб'єктивну її частку. Ще до того, як виїхати на зйомки фільму, його автор вже зробив символічне вбивство: він в зародку знищив «документальність» свого майбутнього документального фільму.

На етапі продакшну у фільммейкерів з'являється широкий спектр інструментів, за допомогою яких можна з легкістю обдурити глядача і надати йому фальсифіковану версію реальності. Це більш ніж відомі будь-якому камераману ігри: крупність кадру, його композиція, ракурс, дистанція, фокус, вибір суб'єктивної або об'єктивної камери і т. д. Один і той же будинок можна зняти як закуткову руїну і як блискучий палац; одну й ту саму групу людей в зйомках фільму можна показати як невеличку купку і як величезний натовп – у залежності від завдання зйомки обираються відповідні операторські прийоми [Wells, 2019]. Десять різних камераманів представляють десять різних відеодокументацій однієї і тієї ж події, і питання, який з них більш точно «задокументував» реальність, безглузде: всі і жоден з них.

Однак, напевно, найбільш барвиста палітра прийомів, які дозволяють із «документальних» кадрів зробити фільм «недокументальним», з'являється саме на стадії постпродакшну. Перш за все, це сам вибір тих кадрів, які увійдуть до фінальної версії фільму. Сито відбору буває надто жорстким. З трьох годин

зйомок буде відібраний 3-х секундний кадр, який редактору монтажу здається найбільш виразним: раптова сльоза в очі дівчини, тремтіння рук старого, жест, деталь, посмішка. Все інше буде відкинуто, і від усього потоку життя глядачеві дістанеться тільки його частина. Pars pro toto – частина замість цілого. На стадії його величності монтажу суб'єктивістська воля творця фільму досягає апогею. Тут і ефект Кулешова, і руйнування тимчасового потоку, і стрибки, і монтаж за подібністю, і розриви в русі, і поєднання непоєднуваного. Монтаж – воістину чарівний процес, таїнство свого роду алхімічної трансмутації, результатом якої стає підміна реальності квазі-реальністю, підміна оригіналу його вигаданим двійником. Якщо додати до цього процеси озвучування і кольорокорекції, то ми ризикуємо остаточно загубити схожість копії і оригіналу, втратити «документальність» документального кіно.

Отже, доказ третій тези «документального кіно не існує» полягає у тому, що весь процес виробництва фільму – від ідеї-сінюпису до втілення – це не повернення до реальності, а втеча від неї; не відтворення дійсності, а її перетворення і, тим самим, створення нової дійсності. І в цьому сенсі визначення поняття «documentary» Джоном Грірсоном виявляється майже не пророчим: «творча розробка дійсності».

*Висновки.* Рефлексія над проблемою «документальності» документального кіно потребує ретельного аналізу та уточнення семантичного спектру поняття «documentary». На основі узагальнення дефініцій поняття «документальне кіно» в класичних і постнекласичних кінодослідженнях від Болеслава Матушевського, Джона Грірсона і Дзиги Вертова до сучасних дослідників (Р. М. Барсам, Дж. Джейнс, П. Лоренц, Р. Д. МакКенн, Б. Нічол, М. Ренов, Л. Уорд та ін.) ми можемо запропонувати авторське визначення поняття «documentary»: у контексті наших роздумів поняття «документальне кіно» означає фільм не як ствердну форму завершеного кіновисловлювання, а як питальну форму відкритого кіножесту, що балансує на межі «правди» і «вмислу», континуїтет імпліцитного взаємопереходу між неігровим та ігровим (фікшн і нон-фікшн) способами кінонарації, своєрідний гібрид між кінофіксацією автентичних фактів, що мають документальну цінність, та їхнім кінематографічним осмисленням, яке передбачає спричинену «ефектом спостерігача» реконфігурацію даності, авторську інтерпретацію задокументованих фактів і творчу імплікацію ідей фільммейкерів. З цієї точки зору нами здійснено розгляд класичних документальних стрічок і «гібридних» жанрів, що поєднують ознаки документального та ігрового кіно, таких як «докудрама» (від «Броненосця Потьомкіна» Сергія Ейзенштейна до «Військової гри» Пітера Уоткінса), «мок'юментарі» («Борат», «Репортаж», «Зелі» etc.) та «арт-док» (від «В'єтнаму» Романа Кармена до «Донбасу» Сергія Лозниці), проілюстрований зверненням до ряду кінокейсів від Ленні Ріфеншталь, Пітера Уоткінса і Романа Кармена до Віталія Манського, Сергія Лозниці та Іллі Хржановського.

Головним висновком до проведеного дослідження слугує твердження про те, що існує достатньо підстав вважати «documentary» доволі абстрагованим «порожнім означником» – поняттям із «розмитим семантичним полем» і «слабким онтологічним статусом». У більш радикальній формі цю думку можна сформулювати як підтвердження висунутої гіпотези про те, що «документального кіно не існує». На підтвердження цієї гіпотези нами наведено три докази під умовними назвами «квадратура фільму» (у семіотичному квадраті ігор подвійної опозиції «ігрове / неігрове кіно» («feature» / «non-feature»), «кіно художнє / документальне» («fiction» / «non-fiction»)) відбувається нескінченне взаємовіддзеркалення змістів, при чому сталої дефініції поняття «документальне кіно» й досі не існує), «ефект спостерігача» (присутність режисера і знімальної групи неминуче реконфігурує зафіксовану даність і відбирає у кіно його документальність, а поза присутності «спостерігача» немає кіно) та «п'ять перешкод» (увесь п'ятиступінчастий процес виробництва фільму – від ідеї-сінюпису до втілення – це не повернення до реальності, а поступова втеча від неї; не відображення дійсності, а її послідовна трансформація (не «відтворення», а «пере-творення»)) і, тим самим, конструювання нової, «кінематографічної» дійсності).

Отже, «документальність» документального кіно є настільки ж жаданою, як і хиткою кіноілюзією: існують документальні зйомки та документальні кадри як первинний матеріал фільму, але «документального кіно» як такого або не існує, або воно є фантомом. Ймовірно, найбільш послідовною спробою зняти документальне кіно були «Емпайр» і «Спи» Енді Воргола. «Емпайр» – один кадр нерухомого хмарочоса, розтягнутий 8 годин 5 хвилин перегляду, фільм, в якому нічого не відбувається. «Спи» – 5 годин 20 хвилин сну чоловіка Джона Джорно, який іноді сопе, іноді повертається з боку на бік. Нарешті, автору вдалося зняти справжнє документальне кіно. Але, на жаль, ці «нестерпні» для



сприйняття експериментальні арт-твори неможливо вважати фільмами: навряд чи існують глядачі, які подивилися ці кіношедеври до кінця. Це фільми-концепти. Це те, що сам Воргол називав «анти-фільмами». Якщо документальне кіно і можливо помислити, то це буде щось схоже: анти-кіно.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Кан О. Проект «Дау»: новий рівень взаємодії мистецтва і реальності. BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-47006238>
- Aufderheide P. Documentary Film: A Very Short Introduction. New York, NY: Oxford University Press, 2008. 176 p.
- Barsam R. M. Nonfiction Film – A Critical History. Rev., expanded ed. New York, NY: John Wiley & Sons, 1992. 160 p.
- Bernard Sh. C. Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen. 4rd ed. London, UK; New York, NY: Routledge, 2016. 378 p.
- Block B. The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media. 2nd ed. London, UK; New York, NY: Routledge, 2007. 310 p.
- Bruzzi S. New Documentary. 2nd ed. London, UK; New York, NY: Routledge, 2006. 224 p.
- Cheshire E. Leni Riefenstahl: Documentary Film-Maker or Propagandist? 2019. URL: <https://www.ellencheshire.com/post/2019/05/21/leni-riefenstahl-documentary-filmmaker-or-propagandist>
- Contemporary Documentary / D. Marcus, S. Kara. London (eds.). London, UK; New York, NY: Routledge, 2015. 228 p.
- Curthoys A. Connected worlds: history in transnational perspective. Canberra, Australia: ANU Press, 2010. 290 p.
- Gaines J., Renov M. Collecting Visible Evidence. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1999. 352 p.
- History/Film. Archived from the original on 26 March 2018. Retrieved 25 April 2018. URL: [www.mcc.murdoch.edu.au](http://www.mcc.murdoch.edu.au)
- Leach J. Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video / K. K. Grant (ed.) et al. Detroit: Wayne State University Press, 1998. 488 p.
- Lorentz P. Film Library – FDR and Film. 24 July 2011. Archived from the original on 24 July 2011. Retrieved 25 April 2018. URL: <https://www.fdrlibrary.org/pare-lorentz-film-center>
- MacDonald K., Cousins M. Imagining Reality. Bloomsbury, London: Faber & Faber, 2005. 496 p.
- MacKenzie S. Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology. Oakland, CA: University of California Press, 2014. 676 p.
- Nichols B. Introduction to Documentary. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2013. 268 p.
- Nichols B. Speaking Truths with Film – Evidence, Ethics, Politics in Documentary. Berkeley: University of California Press, 2016. 272 p.
- Rabiger M. Directing the Documentary. 6th ed. London; New York: Routledge, 2014. 572 p.
- Renov M. Theorizing Documentary (AFI Film Readers). London; New York: Routledge, 1993. 272 p.
- Spence L., Navarro V. Crafting Truth: Documentary Form and Meaning. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011. 272 p.
- The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism / foreword by Charles Musser. New York: Oxford University Press, 2016. 1056 p.
- Todd B., McConnell D. Propaganda film project backfires on North Korea. CNN. URL: <https://edition.cnn.com/2016/06/22/asia/north-korea-propaganda/index.html>
- Ward L. Introduction: Lecture Notes for the BA in Radio-TV-Film (RTVF). 375: Documentary Film & Television. California State University, Fullerton (College of communications): 4, slide 12. Archived from the original (PDF) on 2006-09-03/. URL: [http://www.fullerton.edu/catalog/archive/2007\\_2009/Catalog\\_pdf/pdf/454-509\\_ratvflm-wmst.pdf](http://www.fullerton.edu/catalog/archive/2007_2009/Catalog_pdf/pdf/454-509_ratvflm-wmst.pdf)
- Wells J. How to Film Truth: The Story of Documentary Film as a Spiritual Journey. Eugene, Oregon: Cascade Books, 2018. 79 p. (Reel Spirituality Monograph Series Book).

## REFERENCES

- Kan, O. (2019). *The Dow project: a new level of interaction between art and reality*. BBC News Ukraine. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/features-47006238> (in Ukrainian).
- Aufderheide, P. (2008). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York, NY: Oxford University Press.
- Barsam, R. M. (1992). *Nonfiction Film – A Critical History*. Rev., expanded ed. New York, NY: John Wiley & Sons.
- Bernard, Sh. (2016). C. *Documentary Storytelling: Creative Nonfiction on Screen*. 4th ed. London; New York: Routledge.
- Block, B. (2007). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*. 2nd ed. London; New York: Routledge.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. 2nd ed. London; New York: Routledge.
- Cheshire, E. (2019). *Leni Riefenstahl: Documentary Film-Maker or Propagandist?* Retrieved from <https://www.ellencheshire.com/post/2019/05/21/leni-riefenstahl-documentary-filmmaker-or-propagandist>
- Contemporary Documentary* (2015). D. Marcus, S. Kara (Eds.). London; New York: Routledge.
- Curthoys, A. (2010). *Connected worlds: history in transnational perspective*. Canberra: Australian National University Press.
- Gaines, J. & Renov, M. (1999). *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- History/Film. (2018). Archived from the original on 26 March 2018. Retrieved from URL: [www.mcc.murdoch.edu.au](http://www.mcc.murdoch.edu.au)
- Leach, J. (1998). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video* / K. K. Grant et al. (Eds.). Detroit: Wayne State University Press.
- Lorentz, P. (2018). *Film Library – FDR and Film*. 24 July 2011. Archived from the original on 24 July 2011. Retrieved from <https://www.fdrlibrary.org/pare-lorentz-film-center>
- MacDonald, K. & Cousins, M. (2005). *Imagining Reality*. Bloomsbury, London: Faber & Faber.
- MacKenzie, S. (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Oakland, CA: University of California Press.
- Nichols, B. (2013). *Introduction to Documentary*. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film – Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Berkeley: University of California Press.
- Rabiger, M. (2014). *Directing the Documentary*. 6th ed. London; New York: Routledge.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary (AFI Film Readers)*. London; New York: Routledge.
- Spence, L. & Navarro, V. (2011). *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism* (2016). Musser, Ch. (Ed.). New York: Oxford University Press.
- Todd, B. & McConnell, D. (2016). *Propaganda film project backfires on North Korea* / CNN. Retrieved from <https://edition.cnn.com/2016/06/22/asia/north-korea-propaganda/index.html>
- Ward, L. (2006). *Introduction: Lecture Notes for the BA in Radio-TV-Film (RTVF)*. 375: Documentary Film & Television. California State University, Fullerton (College of communications): 4, slide 12. Archived from the original (PDF) on 2006-09-03/. Retrieved from [http://www.fullerton.edu/catalog/archive/2007\\_2009/Catalog\\_pdf/pdf/454-509\\_ratvflm-wmst.pdf](http://www.fullerton.edu/catalog/archive/2007_2009/Catalog_pdf/pdf/454-509_ratvflm-wmst.pdf)
- Wells, J. (2018). *How to Film Truth: The Story of Documentary Film as a Spiritual Journey*. Eugene, Oregon: Cascade Books.