
ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅԻ
ԵՎ ԴՐԱ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ԷՎՈԼՅՈՒՑԻԱՆ

ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ Գ. Ա.

Թերևս վերջին տարիների ամենաաղակահարույց վավերագրական ֆիլմը, որը մինչև այժմ շարունակում է մրցանակներ ստանալ տարբեր կինոփառատոներում և հիացական գրախոսությունների արժանանալ նույնիսկ ամենապահպանողական կինոքննադատների վերլուծություններում, Մառա Պոլիի «Մեր պատմած պատմություններն» է (*“Stories We Tell”, 2012 թ.*): Կինոնկարի հեղինակը պարզում է, որ հայրը իր կենսաբանական ծնողը չէ, և իսկական հոր որոնումների ընթացքում ուսումնասիրում է մոր կենսագրությունը՝ նրանից մնացած տեսանկյուններով ու հարազատների հետ զրուցելով: Պատմությունն է՝ ավելի ազդեցիկ է դառնում, երբ ֆիլմի ընթացքում հեղինակը խոստովանում է, որ շատ փաստեր հորինված են. ընտանիքի անդամներից ոմանք իրական են, ոմանք՝ ոչ, արխիվային նյութերի մի մասն իսկական է, մի մասն էլ՝ կեղծիք, որտեղ մոր դերը խաղում են տարբեր դերասանուհիներ, երբեմն էլ հենց ինքը՝ ֆիլմի հեղինակը: Սա ոչ միայն չի խանգարել, որ «Մեր պատմած պատմությունները» լավագույն վավերագրական ֆիլմ ճանաչվի բազմաթիվ կինոփառատոներում, այլև դրդել է շատ քննադատների հիացմունքով պնդել, որ գործ ունենք վավերագրական կինոյի զարգացման որակական նոր փուլի հետ: «Հնարավոր է, որ Մառա Պոլին մարգարե է, և նա նշմարել է մի նոր միտում,- ասել է ռեժիսոր Մարինա Ռազբեժկինան՝ այս տարվա Մոսկվայի միջազգային կինոփառատոնի վավերագրական անվանակարգի ժյուրիի նախագահը,- վավերագրական կինոն այլևս չի փորձում ուշադրությունը սևեռել փաստի վրա, այլ փորձում է յուրովի նմանակել իրականությանը»¹: Նորն այստեղ, անշուշտ, այն չէ, որ վավերագրական կինոնկարի թեմա է դառնում ոչ թե սոցիալականը, այլ անձնականը: Արդեն տարածված միտում է, երբ հեղինակներն ուղղակի նկարում են իրենք իրենց, ընտանիքին ու հարազատներին, երբ սեփական զգացմունքները, հուշերն ու կյանքը ներմուծում են ստեղծագործության մեջ կամ դարձնում վերջինիս հիմնական թեմա, զբաղվում ինքնավերլուծությամբ, որն էլ անխուսափելիորեն ենթադրում է սուբյեկտիվություն: Պարզվում է, սակայն, որ այդ «սուբյեկտիվ ճշմարտությունն» էլ կարելի է անպատիժ աղավաղել, ու «քո պատմած պատմությունը» շարունակել համարել վավերագրություն:

Այս և մի շարք այլ ֆիլմերի հաջողությունը հերթական անգամ նոր թափ հաղորդեց անվերջանալի վեճին, թե մինչև ուր է, ի վերջո, տարածվում վավերագրական կինոյի սահմանագիծը, և ինչով է վերջինս տարբերվում

¹ Викиulina Е. Документальное кино: миф и реальность, Art Territory, август, 2013.

խաղարկային կինոյից: «Որոշ մարդիկ ինձ ասացին, որ իրենց խաբված են զգացել ֆիլմը դիտելու ընթացքում,- պատմում է ռեժիսոր Սառա Պոլլին,- և ես նրանց հասկանում եմ. ինքս էլ եմ հաճախ տհաճություն ապրում վավերագրական ֆիլմեր դիտելիս, երբ զգում եմ, որ ինձ մոլորության մեջ են գցում փաստերով»²: Իսկապես, անգամ վավերագրական կինոյի երկրպագուները (կամ հատկապես նրանք) հաճախ դժվարությամբ են ընդունում ռեժիսորների՝ իրականության հետ արվող նման փորձերը, ինչքան էլ որ խոսքը ոչ թե խաբեության, այլ ռեժիսորի հեղինակային լուծման մասին լինի: «Ամբողջ խնդիրը, ըստ երևույթին, մեր վերաբերմունքն է «վավերագրական կինո» հասկացությանը,- գրում է ճանաչված վավերագրող, այժմ նաև խաղարկային ֆիլմերի հեղինակ Սերգեյ Լոզնիցան,- խաղարկային կինոյում ամեն ինչ այլ է. գոյություն ունի պայմանականության որոշակի մակարդակ, որի մասին մենք տեղեկացված ենք: Ինչ էլ տեղի ունենա էկրանին՝ մենք գիտենք, որ դա խաղ է, և մենք արդեն ընդունել ենք ու հաշտվել այդ խաղի կանոնների հետ: Վավերագրական նյութի հանդեպ վերաբերմունքն այլ է: Մենք այն ընկալում ենք որպես կյանքի մաս՝ մոռանալով, որ դա ընդամենը պրոյեկցիա է»³: Իրականում, ըստ նրա՝ «Այն ամենը, ինչ մենք տեսնում ենք կադրում, ոչ թե օբյեկտիվ իրականությունն է, այլ ուսումնասիրության օբյեկտ-ուսումնասիրող սուբյեկտ անբաժանելի միասնությունը»⁴: Ս. Լոզնիցան անգամ կասկածի է ենթարկում ֆիլմը «դոկումենտալ» կոչելու նպատակահարմարությունը. ըստ նրա, «դոկումենտ» բառն այստեղ անտեղի է: Վավերագրական կինոյի (և առհասարակ կինոյի) ամենահայտնի դեմքերից մեկն էլ՝ Վերներ Հերցոգը, պնդում է, որ ոչինչ իրեն այնքան անհետաքրքիր չէ, որքան փաստերն են, և որ վավերագրական ֆիլմում նա փնտրում է ոչ թե փաստեր, այլ «գեղագիտական ճշմարտություն»: Այս և ժամանակակից շատ այլ արվեստագետների համար վավերագրական կինոն նախ և առաջ արվեստ է, ասել է թե՛ «կեղծիք, որի միջոցով մենք գիտակցում ենք ճշմարտությունը», իսկ իրենք նախ և առաջ հեղինակ են, ասել է թե՛ մարդիկ, ովքեր «երբեք թույլ չեն տա, որ փաստերը փչացնեն լավ պատմությունը» (ինչպես ժամանակակիցներից մեկն է ասել Սառա Բեռնարի համար): Նրանք համաձայն չեն այն տեսակետին, թե վավերագրական կինոյի հեղինակը պետք է «պատին նստած ճանճի» դեր կատարի՝ առավելագույնս անկողմնակալ ու չեզոք մնալով, չխառնվելով դեպքերի ընթացքին և ստանձնելով «իրականության խոսնակի» դերը, այլ վստահ են, որ արվեստի գործ հաճախ ստեղծվում է հենց այն պահին, երբ «ճանճը» թռչում է տեղից ու դրդում է հերոսին ինչ-որ բան ձեռնարկել: Մնացյալը՝ յուրաքանչյուրի անձնական համոզմունքների ու վավերագրական կինոյի էթիկայի մասին պատկերացումների հարց է: Բզուր չէր ռուս հայտնի վավերագրող Ալեքսանդր Ռաստորգունը խիստ վիրավորվել,

² Germain Lussier. Sarah Polley Explains Secrets of Her Brilliant Documentary. 'Stories We Tell, Slashfilm [электронный ресурс] <http://www.slashfilm.com/film-interview-sarah-polley-explains-secrets-of-her-brilliant-documentary-stories-we-tell/> (дата обращения: 14.11.2013).

³ Лозница С. Конец "документального" кино (Искусство кино, 2005, N 6).

⁴ Նույն տեղում:

երբ նրան մեղադրել էին «Ես քեզ սիրում եմ» ֆիլմում որոշ տեսարաններ բեմականացնելու մեջ: «Ինչ է նշանակում բեմականացում,- ասել է Ռաստորգունը,- սա կորլինգ խաղի պես է. մենք երբեք չենք դիպչում սառույցի վրայով սահող քարին: Մենք ընդամենը հղկում ենք նրա առջևում գտնվող սառույցը, որի շնորհիվ կարող ենք փոխել շարժման հետագիծը: Մենք կարող ենք առաջարկել հերոսներին ապրել այս կամ այն իրավիճակը, բայց երբեք չենք ասի նրանց՝ ինչ անել կամ ինչ ասել»⁵:

Գուցե իսկապե՞ս, Իշտվան Սաբոյի խոսքերով ասած՝ «Վավերագրական կինոն իրականություն չէ, այլ ընդամենը այն, ինչ մեզ ցույց է տալիս կինոխցիկի մարդը»:

Ճիշտ է, վավերագրական կինոյի ակունքներում կանգնած «կինոխցիկով մարդն» այլ կերպ էր մտածում: «Ըստ Վերտովի, խրոնիկան պետք է փոխարինի կինոարվեստի բոլոր հին ձևերին: Այն թույլ կտա նոր հանդիսատեսին հրամցնել բուն կյանքը, ի հակակշիռ «մտացածին մանր-մունր ապրումների»⁶: «Բոլորովին նոր, նախորդների հետ ոչ մի կապ չունեցող արվեստի որոնումներում, «փաստի» կողմնակիցները անվերապահորեն ժխտում էին արվեստագետի ստեղծագործական անհատականությունը: Հենց այդ ստեղծագործական անհատականությունն է արվեստը դարձնում «հնարված», «բթացնում է ուղեղները, մարում խելքը, սանձագերծում բնագոյները, հեռացնում կյանքից...»⁷: Ճիշտ է նաև այն, որ Վերտովի ֆիլմերը ոչ միշտ էին համընկնում մանիֆեստներում իր հայտարարած սկզբունքների հետ: «Վերտովը դոկումենտալ կինոյի առանձնահատկությունը համարում էր այն, որ իրականության ու կինոապարատի միջև բացակայում է դերասանական խաղի «պրիզման»: Հետագայում պարզվեց, որ դեպքերի որոշակի ռեժիսուրա միշտ առկա է նկարահանումների ժամանակ»⁸: Հարցը ոչ միայն և ոչ այնքան այն էր, որ ինչպես մի առիթով ծաղրում էր Վ. Շկլովսկին, «Կինոճշմարտությունում» գյուղացիներից մեկի կերպարում ինքը ճանաչել էր ռեժիսորի օգնականին, այլ այն, որ «Վերտովից սպասում էին խրոնիկա, և այդ առումով նրա ֆիլմերը դարձան խաբված հույսերի ֆիլմեր: ...1920-ականների յուրօրինակ Կոլումբոսի պես Ջիգա Վերտովը ճամփա ընկավ փնտրելու «մաքուր փաստի» Հնդկաստանը, բայց գտավ Ամերիկան՝ կինոհրապարակախոսությունը»⁹: «Խաղարկայինն ու դոկումենտալը միշտ էլ մուկն ու կատու են խաղացել: Հայտարարված անտիպոդներ լինելով՝ դրանց մաքրության ջատագովները հենց իրենք հաճախ խախտել են փաստը հնարովիից բաժանող սահմանը: Թե՛ Էյզենշտեյնը, թե՛ Վերտովն իրականում ստեղծել են ԽՍՀՄ-ի մասին առասպելը, միայն թե՛ «Հոկտեմբերի» բեմադրված կադրերը մինչև հիմա ընկալվում են որպես

⁵ Кононенко А. Реальность.doc, Большой город, январь, 2013.

⁶ Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов (Искусство кино, Л., 1972, с. 26.

⁷ Նույն տեղում, էջ 27:

⁸ Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство, М., 1979, с. 9.

⁹ Селезнева Т., նշվ. աշխ., էջ 42:

խրոնիկա, իսկ վերտոկյան «Աշխարհի վեցերորդ մասը»՝ իմ անընդգրկելի հայրենիքի ուստոպիական փոխաբերություն¹⁰։ Բայց հսկա երկրի տարբեր վայրերում նկարահանված կադրերի՝ տարածաժամանակային որոշակիությունը խախտող ու ասոցիատիվ մոնտաժով միավորված, իրականում ոչինչ չփաստագրող ու հաճախ էլ, նույն Շկլովսկու խոսքերով ասած,՝ խորհրդանշի պես «թափանցող» քարոզչական ֆիլմերի հեղինակը մինչև վերջ էլ մնաց այն համոզմանը, որ ինքը խրոնիկա է նկարում։

Կինոգետները նույնպես ամեն անգամ դժվարությամբ ու խարխալելով էին գտնում խաղարկայինի ու ոչ խաղարկայինի բաժանարար գիծը։ Չուտ խրոնիկայի հիման վրա արված էսֆիր Շուրի առաջին «մոնտաժային» ֆիլմի էկրան բարձրանալուց հետո փաստագրության կողմնակիցները քննարկում-խորհրդակցություն հրավիրեցին՝ շարունակելու իրենց իսկ բառերով ասած՝ «բարդ ու ցավագին» կինովեճը. մի կողմից ամենքին պարզ էր, որ խրոնիկայի կադրերը ֆիլմում ինչ-որ կերպ պետք է դասավորվեին. մյուս կողմից՝ մի թե նման միջամտությունն արդեն իսկ զեղծարարություն, իսկ կինոնկարի կառուցումը միասնական, նախօրոք մտածված պլանով՝ «կյանքն ինչպես որ կա» սկզբունքի հանդեպ դավաճանություն չէր։ «Խորհրդակցությունն սկսվեց Ս. Տրետյակովի ելույթով. նա մի կարծիք հայտնեց, որը միանգամից բոլորը մերժեցին. «Ինձ թվում է,- ասաց նա,- որ հույժ պարզ համարվող սահմանազատումը «խաղարկայինի» և «ոչ խաղարկայինի», իրականում շատ հարաբերական է»¹¹։

«Իմ կարծիքով դոկումենտալ կինո չի լինում։ Բայց ես չեմ շտապում մտքերս հայտնել իմ այս կռահումով»¹², -գրել է Ա. Հաակմանը դրանից զգալիորեն ավելի ուշ։ Իրոք, վավերագրական կինոյի «հայր» համարվող Ռոբերտ Ֆլաերտիի գրեթե բոլոր ֆիլմերի կենտրոնում որպես կանոն ընտանիքն է, բայց միայն էսկիմոսների կյանքին նվիրված «Նանուկը հյուսիսից» ֆիլմում է այդ ընտանիքն իրական, մնացած բոլոր դեպքերում ռեժիսորն ինքն է «խնամքով» ու արհեստականորեն ստեղծել դրանք. «Մարդն Արանից» կինոնկարի Հայրը կղզի է «բերվել» մայրցամաքից, «Լուիզիանյան պատմություն» ֆիլմի հերոսը՝ տղան, ընտրվել է մի քանի հազար թեկնածուների միջից, ու սրանք Ֆլաերտիի ֆիլմերի միակ «մեղանչումը» չեն ճշմարտության դեմ։ Այստեղ է, որ «ի հայտ է գալիս արվեստագետի կամքը։ Նա ոչ միայն ընտրում է փաստերը, նա վերակազմավորում է անցյալը, խմբագրում է ներկան՝ հանուն գեղարվեստական գաղափարի»¹³։ Ճիշտ է, «Միջամտելը նրա պլանների մեջ չէր մըտնում, բայց հենց այդպես էլ եղավ։ Երբ երկու տարի անց ֆիլմի գլխավոր հերոս Նանուկը համաշխարհային աստղ դարձավ, նա մեռավ սովից. Ֆլաերտիից երես

¹⁰ Сукманов И. Кино тут рядом (Искусство кино, 2013, N 6, с. 87).

¹¹ Селезнева Т., նշվ. աշխ., էջ 46:

¹² Хаакман А. По ту сторону зеркала. Кино и вымысел, СПб., 2006, с. 353.

¹³ Мартыненко Ю. Я., նշվ. աշխ., էջ 48:

առած՝ նա այլևս անկարող էր գոյատևել»¹⁴։ Իսկ երբ Ռայխստագի վրա խորհրդային կարմիր դրոշը բարձրացրած անանուն հերոսը փորձեց ապացուցել, որ իրականում ինքը և ոչ թե «խրոնիկայում» նկարահանված Կանտարիան է դա արել, նրան ուղղակի բռնեցին ու փակեցին բանտում։ «Գեղարվեստական գաղափարը» վավերագրական կինոյում կարող է շատ թանկ արժենալ։ Ասում են, թե իտալացի վավերագրող Գուալտերո Յակոպետին անձամբ էր բեմադրում գնդակահարությունները «Մնաս բարով, Աֆրիկա» ֆիլմում, որպեսզի դրանք ավելի տպավորիչ լինեն։ Եթե սա նույնիսկ առասպել է, այն պատահական չի ստեղծվել։ Բայց կինոխցիկի կամ տեսախցիկի (այսինքն՝ դիտորդի), հեղինակի (այսինքն՝ սուբյեկտիվ տեսակետի), մոնտաժի (հետևաբար՝ նյութի ընտրության) առկայությունը միակ պատճառը չէ վավերագրական կինոն իրականության կրկնակր չհամարելու համար։ «Կինոն խաբկանք է։ Բայց նույնիսկ դա ոչ միշտ է ճիշտ։ Ֆիլմը կեղծ դարձավ ոչ թե հորինված լինելու, չէ՞ որ հորինվածն էլ կարող է ճշմարիտ լինել, այլ ազնիվ և վավերական լինելու հավանության պատճառով»¹⁵։ «Բնչո՞ւ են տարբերվում խրոնիկալ ֆիլմերը գեղարվեստականից, հարց էին տալիս թերթերը համր կինոյի ժամանակներում։ Եվ իրենք էլ պատասխանում էին՝ խրոնիկան այն է, երբ ասես նայում ես բնակարանի պատուհանից փողոց, իսկ գեղարվեստականը՝ երբ նայում ես ուրիշի պատուհաններին»¹⁶։ Իսկ արդեն հեռուստատեսության ու համացանցի, ռեալիթի շոուների, մեդիակրատիայի ու PR-ի գերակայության մեր ժամանակներում պարզ դարձավ, որ «մասմեդիան ոչ միայն «կախարդական պատուհան» է, որի միջով մենք տեսնում ենք աշխարհը, այլև «դուռ», որով գաղափարները թափանցում են մեր գիտակցության մեջ»։ «Դոկումենտալ ֆիլմերը խաղարկային ֆիլմերի, ժուռնալիստիկայի, բլոգինգի, մանկական գրքերի և ռեստորանային կերակրացանկերի նման խաղարկում են իրականությունը»¹⁷ համոզված են հիմա։ Որպես կանոն՝ փաստերի փոխարեն, որոնք պետք է օգնեն ճշգրտելու իրականության սեփական մոդելը, մարդուն հրաժարվում է աշխարհի արդեն պատրաստի պատկեր։ «Կեղծիքը և իրականությունը վաղուց դադարել են արմատապես տարբերվել մեկը մյուսից։ Այստեղ մեծ դեր են խաղացել սկզբում հեռուստատեսությունը, իսկ հետո՝ ինտերնետը։ Մենք կարծես թե հասել ենք այն սահմանագծին, որից այն կողմ հնարավորի ու իրականության միջև սահմանը կեղծիքի է վերածվում։ ...Սա ուղղակի վերաբերում է խաղարկային և դոկումենտալ կինեմատոգրաֆի միջև տարբերությանը։ Իհարկե, այս ոլորտները երբեք էլ իրարից անանցանելի պատով բաժանված չեն եղել, բայց այսօր այդ սահմանը

¹⁴ Хаакман А. նշվ. աշխ., էջ 372:

¹⁵ Նույն տողում, էջ 103-104:

¹⁶ Лотман Ю., Цинян Ю. Диалог с экраном, Таллин, 1994, с. 7.

¹⁷ Beyond the Textbook (Documentaries as a tool for teaching) by Ezra Winton, Art Threat [электронный ресурс] artthreat.net/2010/03/documentaries-teaching-tool (дата обращения: 14.11.2013).

բացարձակապես անկայուն է»¹⁸: Ասես նշված սահմանը լիովին ջնջելու կամ գուցե ընդհակառակը՝ ընդգծելու միտումով անցած դարի ութսունական թվականներին ի հայտ եկավ մի նոր ժանր՝ «մոքումենտարին» (անգլերեն *mock-documentary* բառերի միացությունից)՝ կեղծ վավերագրական կինոն: Այս ժանրի շատ ֆիլմեր շատերի կողմից որպես իրականություն ընդունվելու պատճառով իսկական սկանդալներ առաջացրին: Ռուջերո Դեոդատոյի «Մարդակերների դժոխքը» ֆիլմը, որն իբր Ամազոնում անհետ կորած նկարահանող խմբի թողած արխիվային նյութերից է մոնտաժված, դաժան տեսարանների պատճառով արգելվեց մի քանի տասնյակ երկրներում, իսկ ռեժիսորին անգամ ձերբակալեցին: Վերջինս ստիպված էր ներկայացնել ֆիլմի դերասաններին՝ ապացուցելու համար, որ նրանք ողջ են, և որ իր ֆիլմը բեմականացում է, այլ ոչ թե վավերագրական կինո: Ավելի վաղ՝ դեռ 1966-ին, BBC-ի համար նկարահանված Պիտեր Ուոտկինսի «Պատերազմ խաղը» (*The War Game*) այդպես էլ եթեր դուրս չեկավ, փոխարենը «Օսկար» ստացավ որպես լավագույն վավերագրական ֆիլմ՝ իրականում այդպիսին չլինելով: 2005 թ. Վենետիկի կինոփառատոնում լավագույն վավերագրական ֆիլմի մրցանակին արժանացավ Ալեքսեյ Ֆեդորչենկոյի «Առաջինը Լուսնի վրա» կինոնկարը, ոմանց կարծիքով՝ քանի որ ժյուրին չէր հասկացել, որ սա մոքումենտարի է, ոմանց կարծիքով էլ՝ նրանք ուղղակի շարունակել էին հեղինակի խաղը: Ռոբ Ռեյների՝ գոյություն չունեցող ռոք խմբի մասին պատմող «Մա Սփայնել Թափն է» մոքումենտարիի մեծ հաջողությունից հետո, այդ հորինված խումբը արդեն միանգամայն իրական կարիերա սկսեց՝ համերգներով ու ձայնասկավառակների թողարկմամբ:

«Մեդիայի՝ որպես օբյեկտիվ տեղեկատվության աղբյուրի հանդեպ անշեղորեն նվազող վստահությունն ավելի զլոբալ գործընթացի՝ վավերականի արժեզրկման դրսևորումներից է,- գրում է Ստանիսլավ Ջելվենսկին,- քսաներորդ դարը դրա համար բազմաթիվ առիթներ է տվել. մեկ էլ պարզվում էր, որ թեժ կետերում արված հայտնի լուսանկարները բեմադրված են, փախստականների սրտակեղեք օրագրերը սկզբից վերջ հորինված են բուրժուական տաքուկ բնակարաններում: ...Աշխարհի ավանդական պատկերը այլևս արժանահավատ չէ: Մարդն ստիպված եղավ հաշտվել այն մտքի հետ, որ չի կարելի հավատալ սեփական ականջներին (ռադիոյի հայտնվելով), հետո էլ՝ սեփական աչքերին (կինոյի ու հեռուստատեսության զարգացումով): «Մոքումենտարիի»՝ «վավերականը» ծաղրող կինոժանրի հայտնվելը պայմանավորված էր հենց նրանով, որ «վավերական» հասկացությունը լիովին աղավաղվել էր: Պարզվեց, որ «վավերականությունը» ընդամենը գեղագիտական համակարգ է՝ հնարքների խումբ, որը, սակայն, մանիպուլյացիայի մեծ հնարավորություններ ունի»¹⁹: 2013 թ. Մոսկովյան

¹⁸ Ямпольский М. Документалистика как онтология [электронный ресурс] seance.ru/blog/loznitsa-doc (дата обращения: 14.11.2013).

¹⁹ Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса (Сеанс, 2007, N 32).

միջազգային կինոփառատոնի Մեդիա ֆորումի «Ընդլայնված կինո» ծրագրի շրջանակում անցկացված «Մոքումենտարի, իրականությունը բավարար չէ» ցուցահանդեսի մասնակից տեսանկարիչ Օմեր Ֆաստը հարցազրույցներից մեկում այսպես ներկայացրեց այս ժանրը. «Մոքումենտարիի նպատակն է ստիպել հանդիսատեսին ողջ տեղեկատվությունը հալած յուրի տեղ չընդունել, վերլուծել շրջապատող իրականությունը, որը հաճախ նույնպես ինչ-որ մեկի կողմից սարքված է մեդիայի միջոցով: Երբ ես դիտում եմ գեղարվեստական կինոնկար, գովազդային հոլովակ, դոկումենտալ ֆիլմ, ես ուշադրություն եմ դարձնում այն բանին, թե ով է նկարել այդ ֆիլմը, ինչու է նա ընտրել հատկապես այդ լեզուն, ինչ նպատակներ է նա հետապնդում և այլն: Ինձ թվում է, որ յուրաքանչյուր տեսանյութի պետք է վերաբերվել որպես մոքումենտարիի, որպես սարքած և որոշակի շահեր հետապնդող աշխատանքի»:

Նախկինում բուն նկարահանման, այսինքն՝ իրականությունը ամրագրելու գործընթացում հեղինակային միջամտությունը գործնականում բացակայում էր: Այսինքն՝ կինոյիցիկը ինքնաբերաբար գրի էր առնում ժապավենի վրա, իսկ մենք տեսնում էինք այն, ինչն իսկապես օբյեկտիվի տեսադաշտում էր (անկախ նրանից՝ այդ իրականությունը նախապես կազմակերպված էր, թե ոչ): Դուրս էր գալիս, որ առնվազն «յուրաքանչյուր ֆիլմ՝ իր նկարահանման գործընթացի վավերագիրն է», ինչպես նկատել է Ժակ Ռիվետը: «Կարճ ասած՝ իրական աշխարհը ներկա է յուրաքանչյուր, նույնիսկ ամենաանիրական կինոստեղծագործությունում, և իր ողջ բազմիմաստությամբ հանդերձ, կինոպատկերը իր նշանակությամբ միշտ նույնական է իրականությանը»²⁰, կարծում էին այդ «հին ու բարի» ժամանակներում: «Լյումիերի և Մելյեսի ֆիլմերի կադրերը նույն կերպ վավերացնում են խցիկի դիմացի իրականությունը, և բաժանել կինոն խաղարկային ու դոկումենտալի՝ ելնելով ոճային տարբերություններից, առնվազն համոզիչ չէ: Կինոյի վավերականությունը ֆենոմենոլոգիական է, ոչ դոկումենտալ կինոն պետք է գնա իր բնությանը հակառակ»²¹: Այժմ կինոն կորցրել է իր այս «ֆենոմենոլոգիական» վավերականությունը, հիմա տեսախցիկի նկարածը ընդամենը նախնական նյութ է, հումք, որից հետագայում ինչ ասես կարելի է ստանալ: Վերջնական պատկերը, այն, ինչ երևալու է էկրանին, ձևավորվում – հավաքվում է համակարգչի օգնությամբ տարբեր բաղադրիչներից, և տեսախցիկի «տեսածը» այդ բաղադրիչներից մեկն է միայն: Դա հնարավորություն է տալիս էկրանին արտացոլելու յուրաքանչյուր մտացածին, հնարովի, ֆանտաստիկ տեսարան որպես հնարավոր, որպես իրական: Եվ ասվածը վերաբերում է նաև վավերագրական կինոյին: Այստեղ տարբեր տեխնիկաների համադրությունն ու տարատեսակ փորձերը կիրառվում և փառատոնների կողմից խրախուսվում էին արդեն վաղուց և հասան իրենց

²⁰ Вейцман Е. Очерки философии кино, М., 1978, с. 198.

²¹ Изволов Н. А. Феномен кино. История и теория. Экранная культура (Теоретические проблемы, СПб., 2012, с. 668).

տրամաբանական ավարտին: 2008 թվականի ամենահայտնի կինոնկարներից մեկը դարձավ «Վալս Բաշիրի հետ» վավերագրական ֆիլմը, որը ծայրից ծայր նկարահանված էր անիմացիոն տեխնոլոգիայով, պարզ ասած՝ լիամետրաժ մուլտֆիլմ էր: Ֆիլմի ռեժիսոր Արի Ֆոլմանը հարցազրույցներ էր վերցրել 1982 թ. լիբանանյան պատերազմի մասնակից մի քանի իսրայելցիներից, այնուհետև վերստեղծել այդ հիշողությունները անիմացիայի միջոցով: Իսկ վերջերս ավարտված ամենահեղինակավոր ու ամենամեծ վավերագրական կինոփառատոներից մեկում՝ Լայպցիգում, այս տարվանից արդեն անիմացիոն վավերագրական ֆիլմերի համար հատուկ մրցութային կատեգորիա էր գործում՝ Անիմադոկ անվանումով:

Պատահական չէ, որ այժմ, երբ փաստորեն ջնջված են սահմանները կինոյի տեսակների միջև, և ոչ միայն հեղինակներն ու կինոգետները, այլև հանդիսատեսները սկսում են ընդունել, որ վավերագրական կինոն ունի իր պայմանականությունն ու խաղի կանոնները, պարզապես այդ պայմանականության կտավը գործած է իրականության թելերից, իսկ որևէ ֆիլմ վավերագրական է համարվում թերևս միայն այն պատճառով, որ այդպես է որոշել ֆիլմի հեղինակը, ընդունվեց ու լայն տարածում գտավ ռուս կինոքննադատներից մեկի առաջարկած «պոստդոկ» տերմինը²²: «Այսօրվա պոստդոկը խաղարկային և դոկումենտալ կինոյի միջև քաղաքացիական պատերազմում հրադադար է հայտարարում: ... Միաժամանակ բացահայտում է նոր կողմեր, նոր հնարավորություններ իրականությունը կինոյի մեթոդներով հետազոտելու ճանապարհին: ... Կինոյի ինքնուրույն տարրերի այս փոխթափանցումը վկայում է ոչ միայն դրանց միջև տարբերությունների հարաբերականությունը: Նման մոտեցումը հեղինակներին թույլ է տալիս ավելի խոր թափանցել մարդկային գոյության էության մեջ և անել այդ առանց կեղծելու: ... Եվ եթե կինոյի տեսակներից յուրաքանչյուրն առանձին ունակ չէ լուծելու այդ խնդիրը, ապա հնարավոր է, որ միավորելով ջանքերը՝ նրանց հաջողվի մոտենալ իդեալին»²³:

ЭВОЛЮЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО И ЕГО ВОСПРИЯТИЯ

БАГДАСАРЯН Г. А.

Резюме

Изучение истории развития документального и игрового кино явствует о том, что между этими двумя видами кинематографа никогда не было четкой границы. Однако развитие манипуляционных технологий, становление жанра мокументари – фальшивого документального кино,

²² Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое, М., 2011.

²³ Сукманов И. նշվ. աշխ., էջ 87, 89, 90:

распространение анимационных документальных фильмов – все эти явления указывают на данный процесс. С другой стороны, смещение жанров, все более смелые эксперименты по совмещению достоверных фактов с вымышленными историями позволяет считать это новой стратегией отражения реальности в кино.

**THE EVOLUTION OF DOCUMENTARY
CINEMA AND ITS PERCEPTION**

G. BAGDASARYAN

Abstract

While studying the history of development of documentary and feature films one can already claim that the difference between these two genres has never been clear. Nowadays, this difference is getting even more vague, and there is no guarantee of documentary films being accurate. Even more, documentaries do not even seek to reflect the reality. The development of manipulation technologies, the formation of mockumentary, the fake documentary genre, as well as the popularity of animated documentary films are the roadmarks of this process. On the other hand, the combination of these two genres and risky experiments of combining reality with fictional stories come to prove that we face a new way of reflecting the reality.