

## АНАЛІЗ ФАКТОРІВ ЖАНРОВОГО РОЗПОДІЛУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ПРОДУКТУ

*У статті проаналізовано історичний зріз створення та становлення жанрової класифікації документального фільму в кінематографі та на телебаченні. Головною метою дослідження є аналіз та характеристика історичного періоду становлення документального кіно у світі, визначеного таким теоретиком документалістики, як Е. Барноу, аби виявити класичну жанрову класифікацію. Підґрунтям дослідження є теоретичні розробки та наукові концепції зарубіжних науковців і практиків у галузі журналістики та кіномистецтва.*

**Ключові слова:** документалістика, жанри, Е. Барноу, кіно, телебачення.

### I. Вступ

Система жанрів документального фільму є складним сферою дослідження, і часто важко визначити яку-небудь ділянку в ній, що не зазнавала б критики. Окрім спроби розкрити історичний контекст та можливі визначення, важливо переглянути різні позиції, прийняті документальними кінотеоретиками протягом першого століття існування жанру, і проілюструвати це за допомогою низки конкретних творів режисерів.

### II. Постановка завдання та методи

Мета статті – проаналізувати та охарактеризувати історичний період становлення документального кіно у світі, визначений теоретиками документалістики, аби виявити загальну жанрову класифікацію.

Основою дослідження є міждисциплінарний, інформаційний і системний підходи; використано такі методи: історичний, аналізу та узагальнення – для визначення факторів створення й становлення піджанрового розподілу документального фільму.

### III. Результати

У своїй фундаментальній праці «Документальний фільм: історія нехудожнього фільму» (1996) американський історик та теоретик кіно Е. Барноу зауважує, що положення або різні методи, прийняті жанром документального кіно, ніколи не були взаємовиключними, і режисери застосовували комбінацію різних функцій або положень, звичних у різні періоди часу [8]. Він також зазначає, що місце документального фільму в історії змінювалося залежно від періоду та потреб часу, часто він був підпорядкований владі та виконував відповідні соціальні функції.

Зокрема, Е. Барноу класифікує певні рухи й серії фільмів зі схожими стилістичними характеристиками, які виконують одну й ту саму функцію і які мають місце на певному історичному етапі в суспільстві. Спільною ланкою він обирає для своєї класифікації певний вид професії або ремесла. Більш детальний розгляд праці теоретика допоможе нам зрозуміти хід його думок і дасть виокремити головні жанри сучасної документалістики у світі.

Робота Е. Барноу починається з короткого історичного опису передумов, які зробили можливим винахід кінематографу. Ідеться про постаті, які зробили вагомий внесок у розвиток кінематографу та документалістики. Перші, хто зробив відкриття та перші кроки до становлення жанру документального кіно, – це «пророки», які були причетні до створення кіно загалом: «Винахідники кіно, які були легіонерами, були різних професій, шоуменами, котрі були далекі від майстерності. Деякі з них були вченими, які відчували велику потребу документувати які-небудь явища чи намагалися це зробити» [8, с. 3]. Серед «пророків» Е. Барноу називає такі імена, як П'єр Жюль Сезар Жансен (1847 р.), який відомий своїм винаходом фотографічного револьверу (циліндрична камера, в якій оберталась фотографічна пластина): «Результат, сфотографований Янссеном, ще не був кінофільмом, але це був крок у цьому напрямку, і він дав ідеї іншим» [8, с. 3].

Наступний, кого Е. Барноу вважав «пророком», – відомий фотограф Едвард Майбрідж із його захопливою роботою над серією фотографій коней під час галопу, які він робив у 1872–1878 рр.: «Він помістив серію фотокамер – спочатку 12, а потім ще більше – пліч-о-пліч уздовж треку. Із цих камер виступав шнур, що об'єднував усі ці прилади, які були прокладені по трасі. Таким чином, кінь, що скакав через них, робив фотографії на кожному етапі галопу» [8, с. 3]. Отже, був уперше створений повноцінний процес чогось на плівці спочатку в 12 кадрах, а потім в 24, визначивши оптимальну кількість кадрів для плавного переходу зображень на той час (24 кадри за секунду).

Потім були французький фізіолог Етьєн-Жюль Марє з його захопленням фотополюванням на птахів (цей науковець винайшов фоторушницю), нарешті, Томас Едісон із братами Люм'єр – винахідники кіноапарату.

Загальноприйнята думка, що саме брати з Франції створили перші фільми в історії людства. Але є ще один історичний момент, який дав можливість братам Люм'єр увійти в історію кінематографу. Ще до французів спроба показати фільм була в американця Томаса Едісона. Зроблено це було зовсім не для створення нового виду мистецтва, а для практичної потреби. Глядачі мали змогу побачити «живі фотографії», дивлячись на пристрій «Кінетоскоп»<sup>1</sup>. Винахідник очікував, що ця машина стане корисною в промисловій індустрії для тренувань робітників фабричної роботи. Проте зустрітися з індустріальним світом цьому апаратові не довелося. Через деякий час Томас Едісон зрозумів, що прилад, який показує рухомі фотографії, буде кращий у застосуванні для розважальної сфери. У 1892 р. було засновано акціонерне товариство «Кінетоскоп», де налагодили виробництво кінетоскопів та перших проєктованих фільмів. Так побачили світ найперші стрічки, записані на целулоїдну плівку, «Вітання Діксона» (1891) та «Ньюаркський атлет» (1891) [10]. Коли компанія Томаса Едісона стала популярною, то студія почала урізноманітнювати свою колекцію стрічок. У більш пізніх фільмах показано майданчики Нью-Йорку (стрічка «Геральд сквер», 1896), Ніагарський водоспад, Пассайський водоспад тощо. Із часом темою для коротких відео ставали важливі події в державі, такі, наприклад, як інавгурація 25-го американського президента Уїльяма МакКінлі у 1901 р. (фільм «Кадри інавгурації президента МакКінлі»).

Після періоду «пророків» настає період «експедиторів-дослідників». Е. Барноу пише про одного з перших таких експедиторів, Р. Флаєрті, який, користуючись новим винаходом – кінокамерою, знімав етнографічні документальні стрічки на прохання будівника тогочасної канадської залізничної дороги, який полюбляв їздити в різноманітні експедиції, В. Маккензі<sup>2</sup>: «Він купив камеру Bell&Howell, портативну друкарську машинку, а також деяке освітлювальне приладдя. Оскільки він нічого не тямив у кіновиробництві, він пройшов тритижневий курс кінематографії у Рочесторі, штат Нью-Йорк. Упродовж наступних двох експедицій дослідника Маккензі у 1914–1915 рр. він знімав багато годин фільмів про життя та побут ескімосів» [8, с. 33].

Завдяки таким експедиціям стало можливим зняти першу визнану та повноцінну документальну кінострічку «Нанук з Півночі» (1922, реж. Р. Флаєрті), яка виявилася справжнім відкриттям та розпочала нову добу у світовому кінематографі. Цей фільм – перша спроба кінодокументалістики, яка відобразила життя ескімоса без усіляких інсинуацій, властивих більшості картин ХХ ст. Режисер Р. Флаєрті відкрив новаторську форму документального кіно, заснованого на тривалому спостереженні за реальним життям корінного населення північної Канади. Саме відчуття «реальності» відзнятого матеріалу зробило цей фільм по-справжньому феноменальним на той час. Американський письменник Льюїс Джейкобс у своїй книзі «Підйом американського кіно» (англ. *The Rise of the American film, a critical history*, 1939) описав цей феномен так: «Її вірність самотності зробило її свіжою, чесною і набагато більш зворушливою, ніж будь-яка стрічка, яка могла би бути відзнята у студії» [11].

Із часом Р. Флаєрті заявив про мету документального фільму так: «Мета документального кіно полягає в тому, щоб показувати життя таким, яким воно є. Це ні в якому разі не значить, що завдання режисера – знімати, не роблячи ніякого відбору. Відбір відбувається для того, щоб розповісти правду найбільш прийнятним способом» [8].

Після Р. Флаєрті спробувати себе як документалісти-експедитори вирішили М. К. Купер та Е. Б. Шодсак (бойовий фотограф у світовій війні 1914–1918 рр.), які відзняли документальну стрічку «Трава» (*Grass*, 1925). Сюжет розповідає про велику міграцію, близько 50 тис. осіб над горами Зард-Кух у Туреччині та Персії в пошуках трави для їх стада. Згодом та сама команда відзняла ще одну стрічку «Чанг: драма в глушині» (*Chang: A Drama of the Wilderness*, 1927), дуже схожу за своїм сюжетом на фільм Р. Флаєрті «Нанук з Півночі». У ній розповідається історія сіамської (тепер тайської) родини на чолі з головним героєм Кру, яка намагається вижити, борючись із небезпеками, що панують у джунглях [8, с. 49].

Варто згадати також роботу сімейної пари Джонсонів, Мартіна, Оси та їх відому стрічку «Конгоріла» (*Songorilla*, 1929), яка стала справжнім прогресом з технічного боку зйомок фільму: «Вони почали знімати "Конгорілу" – про "великих мавп та маленьких людей" – у 1929 р., коли відбувся перехід від німого кіно до звукового, і вони помістили короткі звукові доріжки із розповіддю, щоб бути першими, хто створив звуковий фільм з темної Африки» [8, с. 50]. Але в них були конкуренти з іншого континенту, які розпочали новий історичний етап документального кіно.

Цей етап в історії документалістики Е. Барноу називає періодом «репортера». Він ознаменований появою робіт значного діяча для новинної документалістики – Дзиги Вертова. Він був не лише кінорежисером, а й сценаристом, теоретиком кіно, одним із засновників радянського і світового документального кіно. Все розпочалося створенням у 1922 р. групи «Кінооко», яка була проти художньої творчості та драматургії в кіно й пропонувала на противагу художній дійсності

<sup>1</sup> Кінетоскоп (від грецького кінетос – рухомий і скопіо – дивитися) оптичний прилад, який дозволяв демонструвати рухомі картини. Він являв собою великий ящик з отвором-окуляром. Усередині через систему роликів була протягнута рухома плівка. Весь фільм тривав приблизно півхвилини, дивитися його могла лише одна людина [5].

<sup>2</sup> В. Маккензі фінансував наукові експедиції того періоду, що і дозволило випустити перші фільми в документальному жанрі.

відображення справжніх фактів. Так, Д. Вертов наполягав на тому, щоб кіно було «зі справжніми людьми та фактами... без акторів, декорацій і такого іншого» [1, с. 83.] Режисер здійснив новаторську розробку основ документального кіно як образної кінопубліцистики, відзнявши такі стрічки, як «Річниця революції» (1919), «Історія громадянської війни» (1922), «Шоста частина світу» (1926) тощо. У 1922–1926 рр. він очолював групу радянських документалістів, які розробляли нові методи кінозйомки та монтажу, застосовуючи техніку поліекрану, накладання образів, варіації швидкості. Найвідомішою його роботою стала стрічка «Людина з кіноапаратом» (1929), яку називають «одним із головних маніфестів світового авангарду». Він уперше застосував техніку «прихованої зйомки», показавши життя українських міст (Київ, Одеса та Харків) доби непу<sup>1</sup>. Ця робота стала відомою, окрім сюжетного наповнення, ще й тим, що демонструє багаторічні напрацювання у сфері операторського мистецтва та монтажу, являючи собою «методологічний посібник» для майбутніх поколінь кінорежисерів. Але Д. Вертов на цьому не зупинився і став першим, хто зняв звуковий фільм під назвою «Ентузіазм (Симфонія Донбасу)» (1930), в якому реальні промислові та буденні звуки слугували створенню музичного образу [2]. На американського актора та режисера Чарлі Чапліна ця стрічка справила сильне враження: «Я ніколи не міг уявити, що ці індустріальні звуки можна організувати так, аби вони здавалися прекрасними. Я вважаю “Ентузіазм” однією з найбільш хвилюючих симфоній, які я коли-небудь чув. Містер Дзиг’а Вертов – музикант. Професори мають навчатися у нього, а не сперечатися з ним» [4]. Якщо узагальнити спадщину інновацій Д. Вертова, то до його скарбнички можна покласти зйомки прихованою камерою, масові аматорські зйомки, синхронний звук, ідеологічний та поетичний монтаж хронікальних кадрів, рефлексію над властивостями кіноапарату та мовою фільму [3].

Тому не дивно, що Е. Барноу надає великого значення репортерській ролі фільмів Д. Вертова та підкреслює важливість керівних принципів, викладених радянською пропагандою за допомогою режисера в першій половині ХХ ст.: «Роботи Дзиг’и Вертова і тих, на кого він мав вплив, мали безперечні пропагандистські цінності радянської влади на початку та в середині 20-х рр. ХХ ст. Проте, Вертов не вважав себе пропагандистом, а думав про себе як про репортера: його місія полягала в тому, щоб вийти за межі новин» [8, с. 71].

Описуючи період авангарду та його інноваційний внесок у жанр документального фільму, Е. Барноу прирівнює режисерів до «живописців» (бо документальні кінематографісти мали великий потенціал мистецьких зображальних засобів у відтворенні дійсності, адже на початку фільми були німі, і центром уваги в них було зображення). Американський історик відзначає таких авторів-митців, як Вальтер Руттман, Жан Віго і Джоріс Івенс [8, с. 71].

Інша роль, яку Е. Барноу приміряє режисерам-документалістам, – «адвоката», оскільки в соціальному контексті документальний фільм покликаний висвітлювати інтереси народу та суспільства. І тут він робить акцент на здобутках Дж. Грірсона [6].

Друга світова війна привнесла свою нову течію у створення документальних фільмів, які як «горн» оповідали про перебіг подій: «Коли німецькі війська увійшли до Польщі 1 вересня 1939 р., вони також занурилися у документальний жанр фільму, який домінував під час Другої світової війни: фільм-горн, доповнення до воєнних дій, інша зброя війни. Завданням кінематографіста було: щодо вірян – розбурхати кров, створюючи велику рішучість до високої мети; що стосується ворога – охолодити мозок, паралізуючи волю до опору. У цьому допомагали військові фільми, створені майстрами» [8, с. 139]. Такими майстрами були Хамфрі Дженнінгс, Михайло Слущкий, Френк Капра, Олександр Довженко (документальна стрічка «Битва за нашу Радянську Україну», 1943) та ін.

Після війни розпочався період, коли головними темами документальних стрічок стали злочини військових та їх засудження. Режисери-документалісти постають «прокурорами». У цей період заявили про себе Гюстав Гаврін та Коста Галвати, Олександр Форд та Єжи Боссак, Андре Торндайк та ін.

У світі настали буремні часи, і після Другої світової війни потрібно було піднести життя людей на позитивний рівень, дати надію на нове та, головне, спокійне мирне життя. Тому післявоєнний час, за Е. Барноу, був етапом «поетів», на якому відбувалися пошуки метафоричної, повсякденної чи неореалістичної мови: «З’явилося декілька тенденцій, коли полум’я битв стихло. Так розпочався розквіт художньої документалістики. Руїни війни допомогли подати цю тенденцію в новому ракурсі: вони мали поновити досвід війни й одночасно міфіологізувати її» [8, с. 185]. Таким чином, на світ з’явилася стрічка італійського режисера Роберто Росселіні, «Рим, відкрите місто» (1945), що стало поштовхом до створення «неореалістичного руху», або *неореалізму* в кінематографі.

На підставі історичних подій кінця 1950-х рр. і початку 1960-х рр. американський історик розглядає документальний фільм як режисер-літописець: «Інтенсивне використання військових історичних кадрів та досвід у “розтягуванні” за їх допомогою додаткових сцен, відродив інтерес до архівних матеріалів – не як до зброї, не як до комедії, але як до сировини історії. Історичний

<sup>1</sup> НЕП – нова економічна політика, яка проводилася в СРСР з 1921 р.

“збірник” набув нового статусу» [8, с. 198]. Саме ці збірники на початку 1950-х рр. стали головним медіапродуктом, який заповнив ефіри тодішнього телебачення, і набула поширення саме телевізійна документалістика: «У багатьох країнах, перші телевізійні документальні стрічки були в цьому жанрі. У США Національна телерадіокомпанія досягла великого успіху з її багатосерійним документальним фільмом “Перемога на морі” (1952–1953) <...> Телевізійні компанії в багатьох країнах почали втілювати подібні проекти і на своїх телеканалах» [8, с. 200].

Цей період плавно переходить у час, коли режисер документальних фільмів постає «промоутером». Тоді документальні стрічки фінансували приватні установи та великі компанії (Shell, Standart Oil тощо).

Е. Барноу ілюструє 80–90-ті рр. XX ст. як період документального «спостерігача» й «каталізатора», які були орієнтовані на створення «нової хвилі» документалістики в різних країнах світу (США, Великобританія та Франція).

Б. Леон у своїй книзі «Наукове розповсюдження документалістики» (ісп. *El documental de divulgación científica*, 1999) зазначає, що в історії кіно та телебачення термін «документальний фільм» використовували для опису й характеристики різних типів новинних та освітніх фільмів, програм про подорожі й телевізійних шоу, наповнених різним контентом і стилями [9].

Американський режисер та теоретик документалістики М. Рабігер попереджав, що збільшення виробництва документальних фільмів, їх незалежність від журналістських новин та їх розвиток як окремого голосу у фільмі можуть мати серйозні наслідки в майбутньому. Сьогодні документальні фільми можна випускати, витрачаючи небагато грошей, використовуючи новітні сучасні технології, оскільки документальність фільму не залежить від студій чи виробничих центрів. Кілька десятиліть тому М. Рабігер підтримав виробництво фільмів, створених на спекулятивній основі, і передбачив значне збільшення робіт із яскраво вираженим авторським «Я», їх диверсифікацію та незалежність від основних центрів влади [7]. Теоретик документального кіно та режисер наводить класифікацію сучасних документальних стрічок, з-поміж яких ми можемо виокремити такі головні жанри, які панують у телевізійному просторі: навчальні фільми, художньо-документальні, докудрама та мок'юментарі (псевдодокументальне кіно).

#### IV. Висновки

Отже, головним чинником поділу на жанри стає тема документальних стрічок. Режисери-документалісти працювали, занурюючись у навколишнє середовище, їхні стрічки демонстрували реальне життя та зовнішній світ, тому документальні кінематографісти ставали все більш зацікавленими в світових процесах, в яких вони брали безпосередню участь. Жанрова палітра документалістики завжди залежала від способу вираження режисерського «Я», ґрунтуючись на виборі та упорядкуванні того, що документалісти можуть відшукати навколо себе, а прийняті ними рішення ставали дискурсом, який вони трансливали та транслюють у світ і який завжди формується в межах їхньої індивідуальної суб'єктивної інтерпретації. Тому не дивно, що Е. Барноу зробив головний акцент у своїй класифікації жанрів документального фільму саме на ролі режисера, який постає певним провідником між потенційною аудиторією свого фільму та навколишнім світом. Але такий принцип поділу на жанри міг бути лише в ті часи – не масового виробництва. Сучасна документалістика має ширший за значенням, але не за кількістю жанровий розподіл. Головні піджанри в документалістиці можна виокремити в такі групи, як: навчальні фільми, художньо-документальні, докудрама та мок'юментарі (псевдодокументальне кіно). Саме ці жанри заслуговують на увагу в подальших наукових дослідженнях теми документального фільму.

#### Список використаної літератури

1. Вертов Дзига. Статті. Дневники. Замисли. Москва, 1966. 320 с.
2. Вертов Дзига. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33645](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33645) (дата звернення: 20.04.2018).
3. Дзига Вертов: диалектика киновещи. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi> (дата звернення: 20.04.2018).
4. Ентузіазм: симфонія Донбасу. URL: <http://www.dovzhenkocentre.org/product/2> (дата звернення: 20.04.2018).
5. Кінетоскоп. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_cinema/8391](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/8391) (дата звернення: 20.04.2018).
6. Коробко В. Характеристика телевізійної документалістики у дискурсі журналістикознавства та її форми. *Science and education a new dimension*. 2017. № 139. С. 57–61.
7. Рабігер М. Режиссура документального кіно / пер. с англ. Е. В. Масловой и Д. Л. Караваева, под ред. И. С. Давыдовой. 4-е изд. Москва : ГИТР, 2006. 543 с.: ил.
8. Barnouw E. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York : Oxford university press, 1987. 337 p.
9. Leon B. *El documental de divulgación científica*. Barcelona : Grupo Planeta (GBS), 1999. 190 p.
10. Overview of the Edison Motion Pictures by Genre. URL: <https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-motion-pictures/overview-of-the-edison-motion-pictures-by-genre/> (date of request: 20.04.2018).
11. The Documentary Film. URL: [https://web.archive.org/web/20110724002229/http://parelorenzcenter.net/fdr\\_film.php](https://web.archive.org/web/20110724002229/http://parelorenzcenter.net/fdr_film.php) (date of request: 20.04.2018).

## Referens

1. Vertov, Dziga (1966). Articles. Diaries. Intentions. Moscow. (in Russian).
2. Vertov Dziga. Retrieved from: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33645](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33645). (in Ukrainian).
3. Dziga Vertov. The dialectic of cinema objects. Retrieved from: <http://kinoart.ru/archive/2012/01/dziga-vertov-dialektika-kinoveshi>. (in Russian).
4. Enthusiasm: Symphony of the Donbas. Retrieved from: <http://www.dovzhenkocentre.org/product/2>. (in Ukrainian).
5. Kinetoscope. Retrieved from: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_cinema/8391](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/8391). (in Ukrainian).
6. Korobko, V. (2017). Characteristics of television documentary in the discourse of journalism and its modes. *Science and education a new dimension*, 139, 57–61. (in Ukrainian).
7. Rabiger, M. (2006). Directing the documentary: 4th ed. Moscow. (in Russian).
8. Barnouw, E. (1987). Documentary: A History of the Non-Fiction Film. New York. (in English).
9. Leon, B. (1999). El documental de divulgación científica. Barcelona. (in Spanish).
10. Overview of the Edison Motion Pictures by Genre. Retrieved from: <https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-motion-pictures/overview-of-the-edison-motion-pictures-by-genre/> (in English).
11. The Documentary Film. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20110724002229/> (in English).

Стаття надійшла до редакції 01.05.2018.

## Коробко В. И. Анализ факторов жанрового деления документального аудиовизуального продукта

*В статье анализируется исторический срез создания и становления жанровой классификации документального фильма в кинематографе и на телевидении. Главной целью исследования является анализ и характеристика исторического периода становления документального кино в мире, выделенного таким теоретиком документалистики, как Э. Барноу, чтобы выявить классическую жанровую классификацию. Основой исследования являются теоретические разработки и научные концепции зарубежных ученых и практиков в области журналистики и киноискусства.*

**Ключевые слова:** документалистика, жанры, Э. Барноу, кино, телевидение.

## Korobko V. I. Analysis of the Factors of the Genres Division of Documentary Audiovisual Product

**Research methodology.** *The basis of the research is interdisciplinary, informational and systematic approaches. In this research, the following methods were used: historical, analysis and generalization - to determine the factors for creating and formation a subgenre division of a documentary film.*

**Results.** *It is analyzed the historical period of the formation of documentary cinema in the world, which was made by documentary theorists, to analyzed in order to reveal a classical genre classification, from which it appeared that the main factor of the division into genres becomes a directly reflected subject in a documentary film. From the very beginning, documentary filmmakers worked in the environment, since their main themes for photography mirrored and demonstrated real life and the outside world, so documentaries became more and more interested in the history and significance of the world processes in which they were directly involved. The genre of documentary films has always depended on the way in which the director's "I" is expressed on the basis of choosing and organizing what documentaries can find around themselves, and decisions made by them become the discourse they broadcasted and will broadcast in the world, and then always formed within their individual subjective interpretation. Therefore, it is not surprising that one of the main theorists of documentary E. Barnouw has made the main emphasis in his classification of the genre type of documentary precisely on the role played by the director shooting his work, thus, the director appears to be a certain guide between the potential audience of his film and the surrounding world. But such a principle of division into genres could only be in those days because it was not a massive production. Modern documentary literature has a broader meaning, but not by the number of genre division. Therefore, the main subgenre in documentary studies can be distinguished from such groups as educational films, artistic and documentary, documentaries and manuals (pseudo-documentary films).*

**Novelty** of the research is that for the first time in the Ukrainian science the historical aspect of the formation of subgenre diversity in the documentaries was studied, on the basis of which the main subgenre of modern documentary art were identified.

**The practical significance.** *The results of the study broaden theoretical concepts of the documentaries genres.*

**Key words:** documentary, genres, E. Barnouw, cinema, television.