



## Судьба жанра в кинодокументалистике

**Г.С. Прожико**

доктор искусствоведения, профессор

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*В статье ставится задача: рассмотреть особенности жанрового строения кинодокументалистики, ее понятийный словарь, факторы, формирующие узловые жанровые направления в документальном кино, их историческую подвижность и современные проблемы. Одновременно анализируются коренные вопросы художественного строения экранного документа, диалектика требований достоверности и выразительности произведений этого вида кино, специфика документального образа, определяющая многоформность жанровой системы кинодокументалистики.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

жанровая система в искусстве, кинодокументалистика, документальный образ, достоверность и выразительность экранного документа, специфика жанровой структуры документального кино

История кинодокументалистики создала причудливую картину мутации смыслов многих эстетических положений, описывающих теорию данного вида кинематографа. Скажем, привычный «словарь понятий» экранного документа: скрытая камера, наблюдение, репортаж, провокации и прочее в разные исторические времена насыщаются весьма различными смыслами. Так что следует говорить об исторически конкретном со-держании привычных терминов теории кинодокументалистики.

Еще более запутанным представляется выявление истинного смысла такого понятия как «жанр» применительно к экранному документу. Есть даже простодушное убеждение, что «документальный фильм» — это просто отдельный жанр. Постоянно приходится слышать и читать (порой даже в высоко-лобых журналах): «Эта картина снята в жанре документального фильма». Согласитесь, что никто не пытается предложить опре-деление — «жанр игрового фильма».

### Зачем экранному документу жанр?

Наиболее простодушным является членение всего массива кинодокументалистики на хронику и документальное кино,

или на кинопублицистику и документальное киноискусство. Беда только в том, что при конкретном разборе иные фильмы оказываются иллюстрацией как в разделе публицистики, так и киноискусства. (Так случилось с «Катюшей» в одной из книг.) Еще более популярно утверждение о «слиянии жанров», которое как бы снимает с обсуждения проблему жанра как определяющего структурного принципа. Так, в интересном теоретическом исследовании Л. Рошалья «Мир и игра», написанном как итоговое наблюдение за бурным развитием документалистики 1960-х годов, отмеченное резким расширением именно стиливых и жанровых форм данного вида кино, есть положение, с которым трудно согласиться: «Если говорить об основных особенностях, отличающих современные жанровые построения в документальном кино, то... следует вести речь о гармоничном соединении в одном фильме ВСЕХ ТРЕХ (эпического, драматического и лирического. — Г.П.) жанровых признаков»<sup>1</sup>. Здесь автор переносит на жанровую структуру документального кино традиционную аристотелевскую схему жанров. Заметим, кстати, что в этой же книге автор справедливо утверждает: «Творить произведение — это значит творить жанр»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Рошаль Л. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 165.

Практика кино последних десятилетий создала мощное направление, активно развивающее художественный сектор творческой палитры документалистов (творчество Херцога, Маркера, Реджио, Фрике). Однако иные исследователи не воспринимают эти ленты как явление документалистики, предлагая для них весьма расплывчатую резервацию «арт-хаус». Поэтому в некоторых учебниках американских университетов, посвященных истории документального кино, эти имена отсутствуют. Хотя, заметим в скобках, Дз. Вертов, безусловно, принадлежащий этому стиливому направлению, помянут. Это противоречие до сих пор не преодолено, что побуждает предложить некоторые размышления о проблемах, влияющих на понимание особенностей жанровой структуры кинодокументалистики. Но прежде о термине.

Очевидно, что документальное произведение предстает перед зрителем не как фотографически зафиксированный нерасчлененный поток действительности. В нем выражается определенный авторский подход к явлениям жизни, «своя система отбора, своя система анализа действительности»<sup>3</sup>, по словам В. Шкловского, то есть каждый фильм создается и существует в определенном жанре.

К сожалению, точную, единую трактовку термина «жанр» трудно найти в искусствоведческой литературе. Так, например,

<sup>3</sup> Шкловский В. За сорок лет. М.: Искусство, 1965. С. 247.

<sup>4</sup> Большая Советская Энциклопедия. Т. 15. С. 589.

<sup>5</sup> Тимофеев Л. Основы теории литературы. М.: ГУЛИ, 1969. С. 323.

<sup>6</sup> Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература, 1967, № 8. С. 220.

<sup>7</sup> Толстой Л. Полное собр. художественных произведений. Т. У 11, М.; Л., 1930. С. 301.

в Большой Советской Энциклопедии жанр определен как общность «структурно-композиционных признаков, специфических именно для данного жанра»<sup>4</sup>. У Л. Тимофеева в «Основах теории литературы» утверждается, что «в основе жанра лежит... определенный тип изображения человека в жизненном процессе, определенный способ обрисовки характера»<sup>5</sup>.

Более приближенным для нашего понимания жанра в кино-документалистике представляется определение, предложенное В. Шкловским в одной из статей: «Жанр — конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»<sup>6</sup>. В определении указывается функциональное назначение жанра — вводит зрителя и читателя в мир, созданный автором, в его систему художественного мышления. Нередко зрительская невосприимчивость к определенному жанру делает бессмысленными авторские усилия передать свой художественный образ действительности данному человеку. Чтобы авторская мысль добралась до зрителя и читателя, необходима точная «настройка», о которой говорит В. Шкловский.

Весьма соблазнительно собрать и систематизировать известные жанры в целостном исследовании. Подобные попытки предпринимаются, но, увы! они обречены на неполноту и уязвимы для упреков в волюнтаризме при определении конкретных жанров. Это позволяет утверждать, что жанр — это не система строгих регламентации и ограничений, его границы подвижны и подвержены постоянным изменениям. Еще Л. Толстой утверждал, что «Нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»<sup>7</sup>.

Жанровые особенности связаны с характером изображаемых явлений. Анализ жизненного материала подсказывает автору выбор будущей жанровой формы. Однако связь жанра и материала не прямолинейна. Выбор жанра органично сопряжен с позицией автора, его мировосприятием. Болгарский критик Г. Гачев верно заметил, что выбор жанра — уже способ суждения о том, что есть мир.

Романтик сделает документальную кинопоэму, аналитик обратится к аналитическим жанрам. Сравним фильмы «Мы» (А. Пелешьян, 1970), философская поэма, и «Плотина»

(В. Кузнецов, 1986), публицистическое исследование острой экологической проблемы. Допустимо ли, чтобы в том и другом произведении оказались снятыми одни и те же люди? Вполне. Но суждение о мире, авторская концепция в этих лентах различны, и потому различается жанр.

### Эстетические мифы и творческая свобода

Проблема жанра имеет многотысячелетнюю историю и кроется в глубине веков, не теряя своей актуальности. Еще древние греки в аристотелевские времена посчитали, что всю человеческую деятельность можно свести к трем понятиям: событию, действию, настроению. Именно по сфере интереса к той или иной области и произошло деление на жанровые направления: эпос, драма, лирика. Но внутри этих глобальных жанровых делений началось уже тогда более мелкое дробление. Так, драма разделилась на комедию, трагедию и, собственно, драму. Всем знакомы эпические жанры: роман, повесть, рассказ, очерк и т. д.

Процесс жанрового дробления, рождения новых и новых форм, начавшись в те далекие тысячелетия, неуклонно продолжается по сей день. Это вынуждает критиков постоянно искать новые термины, сущность которых сводится к своеобразной «гибридизации» сложившихся жанровых тенденций: лирическая хроника, поэма-протокол, роман-репортаж, документальная повесть и т. д. Но зачем идет постоянное обновление жанров, бесконечное дробление и гибридизация?

Вернемся к цитировавшейся статье В. Шкловского. «Искусство никогда не проходит, но всегда самоотрицается, заменяя способ выражения не для того, чтобы переменить форму, а для того, чтобы найти осязаемое и точное выражение для новой действительности». И далее: «Искусство изменяется, жанры сталкиваются для того, чтобы сохранилось ощущение мира, для того, чтобы из мира продолжала поступать информация, а не ощущалась уже традиционная форма»<sup>8</sup>.

Именно ради сохранения своеобразной жизненной формы того или иного факта, явления художник вынужден искать в своем повествовании новые, прежде неведомые жанровые нюансы. В каждом подлинно талантливом произведении, даже именуемом традиционным жанровым определением, осуществляется структура неожиданная, нарушающая представления читателя или зрителя о формах этого направления. И благодаря этому удивлению перед непредсказуемыми отклонениями от ожидаемого обостряется восприятие авторской мысли, становится возможным подробное раскрытие особенностей художественной речи создателя.

<sup>8</sup> Шкловский В. Кончился ли роман? // Иностранная литература, 1967, № 8. С. 222.

Но бывает и наоборот. Как часто богатство жизненных фактов, увиденных кинодокументалистами, оказывается недоступным зрителю, который наталкивается при встрече с фильмом на закосневшую жанровую конструкцию. Наиболее одиозным примером подобной «законсервированной» жанровой формы долгое время считался киножурнал «Новости дня». Он, конечно, рассказывал об актуальных явлениях жизни, уникальных в своем проявлении, но шаблонная форма подачи, лобовая информативность, вполне угадываемые, предсказуемые жанровые конструкции разных по теме, но однообразных по облику сюжетов сделали этот новостной киножурнал символом архаичности.

Примеры подобного пренебрежения оригинальным жанровым решением можно найти сегодня в немалом потоке серых документальных лент. Просматривая поток кинодокументальной продукции последних лет в рамках работы «оценочной комиссии», невозможно не уловить жанровое однообразие структур многих лент потока. Это — утрата художественной акцентности в драматургической композиции и монтажно-ритмической организации материала, прямолинейная повествовательность, ориентация на вербальность в изложении экранного текста. Основным стержнем строения фильма, как правило, является простое интервью героя или героев, а киноизображение низведено к простой иллюстративности их слов. Причем, эта жанровая бедность нередко объясняется довольно расхожими эстетическими «мифами» и устарелыми представлениями о выразительных возможностях документального кино. В частности, таковы тезисы о «достоверности как родовом признаке документального кино», а также о «документальном фильме как историческом документе».

Рассмотрим *первый тезис*. Действительно, в основе документального произведения лежит адекватное фиксирование жизненного потока. И кинодокументалист направляет немало усилий на то, чтобы сделать свое появление незаметным, не влияющим на органичное движение реальности. «Скрытая», «привычная» камера, принципы длительного наблюдения, приемы «вживания» в материал — вся творческая техника документалиста устремлена на получение *достоверного* материала, то есть несущего в себе точную картину наблюдаемой жизни. Хотя, очевидно, что эта «точная» картина жизни точна не объективно, а субъективно, в рамках видения автора. Поэтому достоверность — понятие относительное. Это — категория не изначально, от рождения *данная* кинодокументалистике,

а *достигаемая* с помощью разнообразных усилий и приемов. Даже в одно и то же время, на едином историческом срезе у различных документалистов ощущение достоверного материала субъективно, соотнесено с собственной эстетической формулой документального фильма. Но миф «об изначально, от природы данной достоверности» все еще живет в умах кинодокументалистов, ограничивая нередко их усилия поверхностными, облегченными решениями.

Для прикрытия этой простодушной позиции изобретаются иные определения, например, «новое документальное кино», «настоящее», а для иных — «чернуха». «физиологические очерки». Суть очевидна: зачем стараться, изощряться в наблюдении? Ведь в любом случае можно получить достоверный материал, поскольку съемка ведется документально. Просмотр же обнаруживает бледное плоское изображение лишь внешних, очевидных примет действительности без той многозначной глубины, мерцающей тысячами оттенков смысла, какую дает подлинно достоверный документальный материал.

Столь же порочным, на наш взгляд, является *второй тезис* и миф о «неприкосновенности документа». Часто повторяемые слова «Кинодокументалистика — летопись эпохи» воспринимаются нередко буквально, и документальный фильм рассматривается как исторический документ. На этом базируется взаимное непонимание документалистов и архивистов о роли киноматериалов, в частности кинохроники. Непрекращающиеся дискуссии о необходимости постоянного ведения кинолетописных съемок, инициируемые архивистами, страдающими от неполноты запечатления современных событий, наталкиваются на сопротивление документалистов, искренне уверенных в том, что их фильмы могут подменить хроникальное отражение современности. Так недавнее совещание (Госфильмофонд, 2018) закончилось ничем из-за убежденности кинематографистов в «летописной» достаточности создаваемых ими лент. Совершенно очевидно, что в наше «экономное» время государство с радостью согласилось, что тратиться и на документальное кино, и на кинолетопись в форме кинохроники или системного киноархивирования современности не рационально. Таким образом, вопрос — «Какую экранную правду нашего дня оставим потомкам?» — опять повис в воздухе. Ибо документальный фильм — это *АВТОРСКОЕ* произведение и как исторический документ рассматриваться не может. Вернее, он является художественным документом времени, как и любое произведение данного исторического отрезка.

«Летописный» же взгляд на кинодокументалистику приводит все к той же творческой робости. Но теперь она выявляется не на уровне фиксации материала, а в процессе создания жанровой конструкции будущего фильма. Не случайно именно проблемы жанровой многозначности, природы формирования жанровой системы являются в эстетике кинодокументалистики наименее разработанными. Как отмечалось, в обиходе можно услышать ложный термин «жанр документального фильма», свидетельствующий о восприятии кинодокументалистики, явления сложного, многоформного, как единообразного в жанровом отношении.

### **Особенности жанровой структуры документалистики**

Все это находит свое выражение в непосредственной творческой практике, в появлении довольно серого, бедного творческой художественной мыслью «среднего» документального фильма. Порой аудиовизуальное произведение касается актуальных проблем, обращается к ярким человеческим фигурам, впечатляющим мгновениям жизни нашей страны. Однако многообразие и многоцветье жизненной реальности оказываются сокращенными унылой лобовой композицией, прямолинейным беспорядочным принципом подачи материала.

Так что же определяет основные творческие принципы, порождающие тот или иной жанр именно в документалистике? Исходным моментом в формировании структуры жанров в документальном кино является своеобразие документального образа. Именно особенности его структуры дают ключи к пониманию путей рождения жанровых форм в экранном документе.

На первый взгляд, документальный образ подчиняется всем тем законам, которые мы связываем с традиционным художественным образом. В этом смысле каждый документальный фильм воспринимается как произведение, безусловно, художественное в первоначальном родовом (а не качественном) смысле этого понятия. Тогда справедливо было бы определение документального кино как искусства, и ничего более. Подобное представление о кинодокументалистике, в основе образной системы которой лежит традиционная образность, присутствует в суждениях ряда теоретиков. И как продолжение этого взгляда возникает желание «приложить» к произведениям готовую, аристотелевскую жанровую схему с эпическими, драматическими и лирическими жанрами. Однако подобный взгляд документальный образ обедняет, снимает своеобразие художественного мышления в документальном кино.

Кроме того, высокие требования художественной образности выводят за рамки кинодокументалистики весьма большую группу ее продукции, связанную с задачами открытой публицистики и информации. Более того, и в анализе основной массы документальных фильмов поиски выразительного художественного образа, аналогичного тому, который встречаем в игровом кино, приведут к неутешительным результатам. Документальный фильм, несомненно, проиграет в этом сравнении, покажется недостаточным, «угловатым», несовершенным. Все дело в том, что документальный образ — принципиально *ДРУГОЙ*.

В его строительстве принимает участие не только традиционная художественная образность, лежащая в основе любого явления искусства, но и выразительность логической аргументации публицистического способа изложения материала. В данном случае под «публицистическим» понимается не качество, а форма повествования. Именно этот смысл вкладывает Г. Плеханов в свое определение публициста: «Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью **ЛОГИЧЕСКИХ ВЫВОДОВ** (разрядка автора)»<sup>9</sup>.

Своеобразие документального образа и состоит в диалектическом взаимодействии элементов традиционной образности и публицистических принципов аргументации и доказательства мысли. Эта диалектика структуры документального образа предьявляет кинодокументалисту особые требования, делая его художественное мышление своеобразным, не только образным, но и аналитическим, точнее конкретно-образным.

Именно на диалектическом взаимодействии элементов публицистического способа изложения и образной трактовки построена многоформная жанровая структура современной кинодокументалистики. Преобладание тех или иных элементов определяет тяготение данного документального произведения к определенным жанровым группам.

В свое время нами была предложена возможная схема жанрового многообразия кинодокументалистики<sup>10</sup>, в основу которой положена именно диалектика художественного и публицистического принципа освоения впечатлений реальности документалистом, порождающая как индивидуальную структуру каждого произведения экранного документа, так и устойчивые направления в жанровом освоении действительности.

Сознавая несомненную условность предлагаемого деления, все же назовем основные жанровые направления, сложившиеся за всю историю в документальном кино:

<sup>9</sup> Плеханов Г. В. Литература и искусство. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 1. С. 150.

<sup>10</sup> Прожико Г. Жанры в советском документальном кино 60–70-х годов. М.: ВГИК, 1980.

1. *Группа информационных жанров*, где преобладает публицистический, логический принцип аргументации.
2. *Очерковые формы*, где взаимодействие образных и аналитических элементов дает широкий спектр жанровых структур.
3. *Фильм-эссе*, где при всем многообразии принципов авторской аргументации — логической, публицистической, поэтической, — структура подчинена форме эссе, размышлению со свободным ассоциативным способом организации материала.
4. *Художественно-документальные жанры*, где документальный материал служит основой для создания художественного образа. Здесь смыкание с игровым кинематографом столь органично, что в ряде случаев трудно сделать выбор в сторону документального или игрового вида.

Следует подчеркнуть, что предлагаемое деление достаточно условно, с размытыми границами. Более того, оно носит конкретно исторический характер. Например, до недавнего времени репортаж располагался в группе информационных жанров, где сохранялись принципы прямой логической информации с соблюдением пространственно-временной адекватности. Однако развитие интерпретаторского начала, вторжение элементов образной трактовки материала вывели репортаж из этой группы. В современном репортаже зрителя интересует не только информация о протекающих событиях, но и авторское видение этих процессов, иначе говоря, не только ЧТО?, но и КАК? Изменение в задачах привело к трансформации и методов фиксации, а также принципов организации снятого материала в фильме.

Столь же «многофигурно» и пространство «художественно-документальных» форм в современной практике не только документалистов, но и режиссеров игрового кино. Появление игры в документе, получившее распространение под названием «мокьюментари» в сфере постановочных кинопроизведений, а также поиски в области использования элементов постановочных «вставок» в современном документальном кино, создание видовых «гибридов» из документалистики и анимации, вторжение приемов, основанных на высоких технологиях, разрушают сложившиеся указатели на определенный вид кино и вновь ставят вопрос о жанровой определенности каждого произведения, ибо в этом заложена логика общения со зрителем, точность понимания аудиторией авторского послания.

Одновременно разговор о взаимовлиянии разных жанров в современной практике искусства нельзя сводить к идее «равноправного» существования жанровых признаков в одном произведении. «Равноправие» создает аморфность, разрушает структуру. Взаимодействие же разных жанровых признаков всегда подчинено определенной тенденции. Определенной! Что и позволяет говорить о жанре данного произведения.

Итак, подводя итоги наших размышлений о проблемах жанровой структуры экранного документа, можно утверждать, что именно диалектическая сущность документального образа позволяет свободно выбирать различные структурные вариации для органичного воплощения новых идей и жизненного материала. А это означает, что жанр является подлинно творческим инструментом кинодокументалиста.

Что ж, как известно, люди рождаются и умирают, но генофонд человечества остается, порождая новых людей определенных расовых и ментальных особенностей. И жанры — рождаются и умирают, но жанровый «генофонд» создает все новые произведения, ибо вне определенной структуры произведение бесформенно и мысль автора не достигает ума зрителей. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Прожико Г. Жанры в советском документальном кино 60–70-х годов. — М.: ВГИК, 1980. — 60 с.
2. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 453 с.
3. Рошаль Л. Мир и игра. — М.: Искусство, 1973. — 168 с.
4. Тимофеев Л. Основы теории литературы. — М.: Просвещение, 1976. — 448 с.
5. В. Шкловский. За сорок лет. — М.: Искусство, 1965. — 455 с.
6. В. Шкловский. Кончился ли роман? // Иностранная литература, 1965, № 8.

#### REFERENCES

1. Prozhiko G. Zhanry v sovetskom dokumental'nom kino 60–70-h godov [Genres in Soviet documentary films of the 60-70s]. — М.: VGIK, 1980. — 60 p.
2. Prozhiko G. Konceptsiya real'nosti v ehkrannom dokumente [The concept of reality in the screen document]. — М.: VGIK, 2004. — 453 p.
3. Roshal' L. Mir i igra [The World and the Game]. — М. Iskusstvo, 1973. — 168 p.
4. Timofeev L. Osnovy teorii literatury [Bases of the theory of literature]. — М.: Prosveshchenie, 1976. — 448 p.
5. Shklovskij V. Za sorok let [For forty years ]. — М.: Iskusstvo, 1965. — 455 p.
6. Shklovskij V. Konchilsya li roman? [Is the novel over?] // Inostrannaya literatura, 1965, № 8.

# The Way of Genre in Cinema Documentary

***Galina S. Prozhiko***

*Doctor in Arts, Professor, VGIK*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The aim of the article is to examine the peculiarities of the genre structure of cinema documentaries, its conceptual vocabulary, the factors that form the key genres in documentary, their historical dynamics and contemporary problems. At the same time, the root issues of the artistic structure of the screen document are analyzed, as well as the dialectic of the requirements for the authenticity and expressiveness of works of this kind of cinema, the specificity of the documentary image that determines the multiformity of the genre system of documentaries.

The category “genre”, which determines the structure and system of the expressive means of a piece of art, accompanies the history of arts for many centuries. Screen arts have developed their genre forms, coupled with an independent system of artistic expressiveness. Cinema documentary has its own genre structure, but till nowadays there have been delivered debates about the factors that influence the genre structure of this type of cinema. The author of the article offers his view on the existence of the genre in the artistic system of screen documentary, not supporting popular attempts to compose certain catalogues of genres. Actual practice breaks such speculative “catalogues”. It is more productive to view the field of documentaries as broad directions: informational, live recording, essay, feature documentary, inside of which individual genre forms of movies are born, following the core laws of relations of the author and material inherent in this direction. The article points to the historical mobility of the content of accepted concepts in the theory of cinema documentary, as well as to the specifics of the structure of the documentary image and the discussion of externally axiomatic provisions of the aesthetics of documentary, such as “reliability”, “screen document”, “film chronicle”. The text also touches upon the actual issues of artistic expressiveness of contemporary Russian documentaries.

**KEY WORDS:** system of genres in art, cinema documentary, documentary image, reliability and expressiveness of screen document, specific genre structure of documentaries