



Шестидесятые. Полвека спустя. Ностальгия

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

Грустные наблюдения за бедностью творческого поиска в современной практике отечественного документального кино побуждают к ностальгическому вниманию, к опыту полувековой давности — подъему творческого поиска в документальных фильмах «шестидесятников». В статье (окончание, начало в № 4 (26), 2015) рассматривается как социально-психологическая атмосфера, сформировавшая «нравственную солидарность» поколения, посвятившего себя новаторскому обновлению экранной документалистики, так и основные грани преобразования эстетики документального экрана в эти годы.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

эстетика
экранного
документа,
феномен
достоверности
и «киноправда»,
новаторство
в кинодокументе,
концепция автора
и материала,
жанровая система

Особое «состояние души» шестидесятников породило новую эстетику кинодокументалистики, которая побудила авторов искать не событийный сюжет реальности, но ее образный потенциал. Кардинально меняется вся система выразительности экранного документа. На первый план выходят приемы наблюдения, целью которых становится желание осознать реальность как художественное пространство, сочетающее как индивидуальный облик жизненного процесса, так и скрытый от хроникального взгляда смысл происходящего. Об этом мы писали в первой части статьи.

Новации запечатления реальности потребовали принципиально иных форм организации материала, оригинальной структуры авторского повествования. В первую очередь это коснулось новых жанровых и стиливых особенностей рассказа о человеке.

Человек

Картина «Горько!» знаменует определенную тенденцию, характерную для документальных съемок тех лет — стремление снимать не только действующего, но и чувствующего и размышляющего человека. И чтобы реализовать последнюю цель —

показать размышляющего человека, на первый план выходят проблемы *синхронной съемки*.

До этого времени считалось, что раскрыть человеческий характер, мир его чувств и мыслей с помощью документального метода съемки невозможно. Речь шла только о косвенной характеристике¹ человека. В шестидесятые у документалистов происходит изменение фокуса авторского видения реальности, когда человек оказывается самодостаточным объектом художественного исследования. Именно человеческое содержание любого события и явления позволяло уловить скрытые смыслы происходящих событий. Человек становится смысловым мериллом запечатленной картины реальности. И потому оказывается в центре внимания документалистов.

Свою задачу авторы видели, прежде всего, в том, чтобы найти интересного героя, понять характер его неповторимости, уловить индивидуальные черты, перенести их на пленку, не упрощая, не деформируя, не обрывая многочисленных тонких связей, соединяющих человека со средой. Но важно было, вместе с тем, сохранить и естественность поведения человека перед камерой, «поймать» наиболее острые моменты бытия героя, его наиболее выразительные слова и поступки. Эти задачи потребовали кардинального пересмотра традиционного творческого инструментария. В это время были тщательно и углубленно разработаны многочисленные приемы кинонаблюдения, позволявшие увидеть человека, говоря словами Д. Вертова «в момент неигры», органичного бытия в пространстве собственной жизненной «колеи». Приемы синхронной съемки дали возможность фиксации «звукового образа» человека. Искреннее слово открывало путь к его внутреннему миру, позволяло понять характер его мышления. Различные способы документального метода съемки были направлены к одной цели — воссоздать документальными средствами многогранный образ современника. На этом была сосредоточена энергия творчества, побуждавшая преодолевать невероятные трудности.

Скажем, синхронная съемка, знакомая документалистам с тридцатых годов, но в силу сложности технического исполнения используемая как некий дополнительный «аттракцион» в хроникальном повествовании, становится ведущим приемом раскрытия личности героя. Техническая оснащенность многих региональных студий была слабой, не всюду были синхронные камеры, но нередко их отсутствие порождало неожиданные творческие открытия именно в области звукозрительного образного решения фильма.

¹ См. Дробашенко С. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962.

Именно в шестидесятые годы мы находим множество удачно реализованных экранных портретов различных по характеру, интеллекту и темпераменту людей. Этого добились создатели картин «Корабли не умирают» (реж. М. Юдин), «Откровенный разговор» (реж. Н. Хубов), «Старик и земля» (реж. Р. Верба), «Там, за горами горизонт» (реж. И. Герштейн и Б. Галантер), «Рыбачка» (реж. Ф. Фартусов), «Вечное движение» (реж. М. Меркель), «Лучшие дни нашей жизни» (реж. Б. Галантер), «Николай Амосов» (реж. Т. Золоев) и другие. Теперь уже классическим примером документальной съемки человека считается лента режиссера В. Лисаковича и автора сценария С. Смирнова «Катюша». Историю подвига молодой советской девушки в годы войны нужно было рассказать спустя двадцать с лишним лет. Фильм должен был открыть лучшие черты советского характера — благородство, патриотизм, смелость, самоотверженность. И главным «материалом» была Екатерина Илларионовна Демина, скромная труженица, не помышлявшая стать «киногероиней».

Никакие слова диктора не смогли бы раскрыть нам богатство души и обаяние натуры этой русской женщины. Только внимательное наблюдение и синхронная съемка сделали рассказ о человеке предельно достоверным, вызывающим ответную реакцию у зрителя. Авторы хотели, чтобы «Катюша» сама рассказывала о себе, чтобы слова ее были искренни и эмоциональны. Но как в момент съемки сдержанную по натуре героиню отправить в мир воспоминаний, где она открыто проявит свои чувства?

Авторы решили без подготовки столкнуть Е.И. Демину с ее прошлым. В. Лисакович разыскал в киноархиве фронтовые кадры боев за Крым, десанта под Керчью, участницей которого была Катюша. Спустя двадцать с лишним лет она должна была увидеть свое военное прошлое и, вероятно, своих товарищей-однополчан. Конечно, такая встреча не могла не быть впечатляющей. Но как сделать зрителей свидетелями реакции героини? Ведь нельзя снимать на обычную пленку в темном просмотровом зале. Выход был найден. Предоставляем слово оператору картины А. Левитану:

«Решено было привести ее в просмотровый зал студии, показать ей эти съемки на экране. Следить объективом неотступно за ее лицом, глазами, записать на пленку все, что она будет говорить. Но как это сделать?.. Тогда попробовали применить приспособление, используемое для киносъемок в темноте рентгеновского кабинета. И оказалось, что это устройство давало поразительную возможность снимать без всякой дополнительной подсветки при отраженном свете экрана»².

² Левитан А.
Репортаж чувств // Искусство кино, 1967, № 10. С. 73, 75.

Конечно, изображение имело технические дефекты, которые могли вызвать возражения ОТК. Но ценность изображенного на пленке искреннего поведения человека, его взволнованность и непосредственность, отодвинули на второй план вопросы технического качества. Кинематографисты столкнулись с «фактом жизни в момент съемки», говоря словами В. Лисаковича. Е.И. Демина, действительно *жила* в минуты съемки, она не просто рассказывала, она непосредственно реагировала на экран. В этой непосредственной реакции широко раскрылась натура героини. Это были драгоценные кадры неповторимой обнаженности человеческого сердца.

Однако в следующей «встрече с прошлым» — поездке по местам боев, оператор уже не мог скрывать свой аппарат. И авторы, доверившись героине, рассказали о своих планах. «И тут выяснилось, — пишет С.С. Смирнов, — что разницы почти нет — с тем же обаянием простоты и естественности наша героиня проходила через все испытания съемки. Кинокамера словно не оказывала на нее действия»³.

Встреча с прошлым, столь волнующая для нее, заставила Е.И. Демину целиком погрузиться в воспоминания. В эпизоде у обелиска ее снимали сначала издали общим планом, потом ближе, а затем совсем крупно — руки, лицо, глаза. Катюша ничего не видела и не слышала. Для всех окружающих это была открытая прямая съемка. Для героини кинокамеры не существовало. И, наконец, впечатляющий эпизод у колодца, куда под огнем врага открыто ходила Катюша, чтобы набрать воды для раненых. «Мы расположились подальше от колодца, насколько позволял телеобъектив. Но вот подъехала машина. Катюша узнала место, побежала к колодцу... “Он, конечно, тот самый, смотрите — и вода еще есть”. Зачерпнула ведерком воды, стала рассказывать Сергею Сергеевичу подробности. Знала ли Катюша, что ее снимают? Конечно, знала, она поняла это, как только увидела нас. Но она не знала, когда именно ее снимают, так как камера стояла вдалеке, и не было слышно ее шума. Скоро Демина перестала замечать аппарат, как не замечают привычную деталь окружающей обстановки»⁴.

Фильм «Катюша» создал убедительный образ живого, остро чувствующего человека с богатым духовным миром и щедрым сердцем. При съемке авторы использовали и скрытую, и привычную камеру, и прямую съемку, и интервью. В каждом конкретном случае они выбирали самый необходимый прием, чтобы приблизить зрителя к внутреннему миру героя. Фильм «Катюша» знаменателен еще и тем, что в нем зафиксирована не просто речь героини, а ее диалог со Смирновым. Катюша говорила с конкрет-

³ Смирнов С.
Наша Катюша // Советский экран, 1964, № 20. С. 8.

⁴ Левитан А.
Репортаж чувств // Искусство кино, 1967, № 10. С. 74, 77.

ным человеком, именно в общении и раскрывались черты ее характера. С.С. Смирнов тактично направлял рассказ героини, как бы «режиссируя» его.

Постепенное освоение *документального диалога*, позволявшего запечатлеть живую речь человека, познакомить с ходом его размышлений, логикой восприятия тех или иных явлений, привело к постановке новых творческих задач. Одной из давних и трудноосуществимых желаний было стремление передать на экране *драматический конфликт*, существующий в жизни. Пути создания такого рода документальных драм, в которых бы участвовали и спорили настоящие, «документальные», люди, различны.

Иногда кинематографисты, заметив конфликт в действительности, снимают его участников, а затем уже своими кинематографическими средствами воссоздают на экране смонтированный спор. Любопытен опыт киргизского фильма «Репортаж не окончен» (реж. М. Шерман), где автор-публицист, расследуя конкретный социальный конфликт, совмещает в монтаже мнения разных свидетелей этого события. Так реальный конфликт получает свое экранное воплощение. Более увлекательным, но и трудным оказалось стремление запечатлеть происходящий драматический конфликт. Не в монтажном столкновении, а в открытом споре сходятся люди, доказывая правильность своей точки зрения. Всегда живыми и интересными были съемки публичных споров и собраний. Интересны, в частности, кадры колхозного собрания в фильме «Обращенные к солнцу» (реж. А. Видугирис, И. Моргачев), где зритель видит и слышит настоящую энергичную полемику. Забыв о кинокамере, колхозники спорили о путях улучшения жизни в их селе.

Выделим картину «Там, за горами горизонт» (реж. И. Герштейн, Б. Галантер), где синхронная съемка позволила запечатлеть драматический конфликт, протекающий в более спокойной форме. В крохотной комнате высокогорной станции вокруг стола с шахматной доской сидят четверо парней и спорят. Предмет разговора — конкретная судьба Володи Пересыпкина, которому товарищи предъявили довольно суровые моральные претензии. Авторы фильма сосредотачивают внимание на поединке взглядов зимовщиков. Не информация о человеке и событии, а попытка раскрыть документальными средствами суть актуальной проблемы, выразить ее в драматической форме, высказать словами реальных героев — цель кинематографистов.

Подводя итоги анализа приемов, составивших основу творческого инструментария документалистов того времени, важно отметить, что их главной целью было воссоздание на экране новой

модели реальности, обладающей иными качествами сопряжения экранного и жизненного облика факта. Связано это было со стремлением создать более стереоскопичный, многокрасочный экранный аналог действительности, позволявший не только ее видеть, но в большей мере — постигать ее смысл.

Структура

Одной из важных особенных черт документалистики того времени становится не только обновленная *концепция достоверности* отражения реальности в ее естественном жизненном движении, но и способ подачи зрителю полученного в результате наблюдения материала. Речь идет о новой *концепции* структуры самого произведения и, прежде всего, функции автора в экранном документе.

Восприятие автора в документалистике и по сей день имеет диалектическое толкование. С одной стороны, он, автор, осознается как некий медиум, способный точно воспроизводить действительность на экране. И его достоинства определяются именно умением адекватно перенести на кинолентку жизненные реалии. В этом случае собственные авторские амбиции оказываются запретными, недопустимыми. Но даже в самом простодушном информационном сюжете проявляется личность снимающего: в выборе объектов, композиции, внутрикадровой мизансцене, крупности, ракурсе, не говоря о самой форме экранного послания, подчиненного драматургической идее, монтажной воле и ритму авторского «письма». Так что популярные в разное время лозунги «абсолютной достоверности, адекватности, невмешательства» — не более чем условные метафоры, подчеркивающие скорее «правила игры», понятные и автору и зрителю. С другой стороны, образ автора в кинодокументалистике, начиная с двадцатых годов, утверждается в формуле создателя, имеющего очевидное право на самостоятельное художественное пространство, в пластической стилистике и конструкции которого воплощена творческая воля конкретной индивидуальности.

В рассматриваемый период, в шестидесятые годы, наряду с усилением художественной емкости пространства документального кадра, резко обостряется проблема индивидуализации *художественного строения* произведения в целом⁵. Стремление увидеть в снимаемом человеке его необычность, особенность, неповторимость, что потребовало перестройки всей системы творческих критериев выразительности документального материала, нашло свое продолжение в разработке своеобразных форм драматургического строения картины, композиционной и

⁵ Важно, что и теоретическая мысль обращает внимание на концепцию автора в кинодокументалистике. Наиболее последовательно эта проблема исследована в работах С. Дробашенко «Феномен достоверности», Л. Рошала «Мир и игра», И. Стрекова «Автор и документальный фильм». — Прим. авт.

стилевой структуры, индивидуализации имиджа автора, широкой палитры жанровых решений. Может быть, именно рождение в кино- и теледокументалистике разнообразных *жанровых форм*, создавших стройную жанровую *систему* и способствовало осознанию всего пространства творческих экспериментов советских документалистов этого десятилетия как явления уникального в общей художественной истории кинематографа. Поэтому именно здесь сто́ит подробнее остановиться на вопросах жанрового своеобразия документального произведения и всей *жанровой системы экранного документа в целом*.

Привычный «летописный» взгляд на документалистику, сориентированный на унылое воспроизведение жизненного потока, приводит к творческой робости, которая выявляется и на уровне фиксации материала, и в процессе создания жанровой конструкции будущего фильма. Не случайно именно проблемы жанровой многозначности, природы формирования жанровой формы являются в эстетике кинодокументалистики наименее разработанными. Можно услышать (и по сей день!) ложный термин «жанр документального фильма», свидетельствующий о восприятии кинодокументалистики — явления сложного, многоформного — как единообразного в жанровом отношении. Этот унифицированный подход делает жанровую и стилевую палитру произведений экранного документа кино и телевидения весьма монотонной, «серой».

Вот почему столь важен вклад «шестидесятников» в сферу настоячивых поисков расширения известных и сложившихся жанровых форм во имя передачи не только выразительности самой реальности, но и *личностной авторской концепции*.

Именно в те годы складывается устойчивая жанровая система экранной документалистики, которая потребовала определенной корректировки критериев выразительности и достоверности изображения и структуры документального произведения в зависимости от избранного жанра. Стало ясно, что разные жанровые задачи выдвигают перед создателями иные требования и границы условности и достоверности в запечатлении реальности, которые делают язык экранного документа гибким и многоуровневым, способным передавать художественное мышление автора, его образное видение проблем и картин действительности. Большой и многообразный опыт творческих поисков документалистов тех лет показал, что все попытки разделить пространство документалистики на отдельные автономные сегменты, скажем, хроника и собственно документальное кино, кинопублицистика и киноискусство, несправедливы и не пере-

дают широких возможностей выразительных средств экранного документа, где могут быть представлены как безусловность хроникального репортажа, так и высокая поэтика экранного эпоса и тонкая лирика. Практика 60-х позволяет предложить, не столько перечень жанров — это дело неплодотворное, сколько обозначить жанровые векторы, требующие иной системы создания и прочтения авторского послания, иных критериев «правды» и «авторской свободы».

Таковыми представляются:

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

Жанровые особенности каждого вектора требовали от авторов своеобразия как в способах запечатления жизненного материала, степени художественной интерпретации реальности в пластике экранной картины, так и в принципах строения экранного произведения по законам образного языка. Определенной мутации подверглись практически все привычные формы документалистики. Но наиболее интересные творческие результаты дало направление очерковых форм и, прежде всего, *кинопортрет*.

Поиски кинодокументалистами индивидуальных, личностных достоинств необычайно расширили круг возможных героев кинопортрета, включив в него людей, расположенных на самых различных ступенях социальной лестницы. Тематическое пространство и изменение концепции человека в этот период были рассмотрены выше. Сейчас же посмотрим, как новая концепция личности проецировалась в качественно новый *художественный принцип повествования о человеке в экранном документе*.

Знаменательным шагом в развитии кинопортрета стала картина «Без легенд» (авт. А. Сажин, А. Бренч, Г. Франк). Здесь ис-
следуется сложный, противоречивый характер экскаваторщика

Б. Коваленко. В его судьбе были и «звездные часы», и срывы, и высокий порыв, и нравственные отступления. Особенность же фильма заключается в том, что он не только дает удивительную картину роста индивидуального самосознания в условиях советского общества, где каждый его член был тесно и диалектически связан с коллективной волей, а иногда и ... с произволом. В фильме «Без легенд» жанр кинопортрета делает еще один значительный шаг вперед. Можно сказать, следуя сравнению Гегеля, что кинопортрет из изображения личности становится изображением мира через личность. Действительно, сквозь непростые перипетии биографии Б. Коваленко встает время, которое формировало характер героя фильма. «Без легенд» — картина «о времени и о себе», о самом документальном кино, о его противоречивом развитии в 1950-е годы. Авторы фильма смело исследуют уже ушедшие в прошлое «мифотворческие» тенденции в изображении человека. Сложность идейного замысла реализуется в многоуровневой композиционной и стилиевой структуре фильма, включавшей напряженную драматургическую интригу, выразительные диалоги персонажей, свободную композиционную форму с отступлениями и метафорическими образными акцентами, убедительным и эмоциональным комментарием, прочитанным Н. Губенко. Это был, несомненно, истинно художественный текст.

Признаком несомненного «взросления» кинопортрета в те годы, выраженного в стремлении уйти от простого описания судьбы героя к попыткам распознавания сквозь его бытие закономерности взаимоотношений человека и общества, стало движение от передачи естественного поведения человека к исследованию его внутреннего мира, его философии жизни. Картины «Николай Амосов» (реж. Т. Золоев), «След души», «Радость бытия» (реж. Г. Франк), «Токарь» (реж. В. Виноградов) тяготеют к жанру, который можно назвать *философским портретом*. Выявление философских жизненных концепций происходит в каждом случае различными путями. В «Николае Амосове» известный хирург с экрана размышляет о том, что есть счастье. Парадоксальность мышления, блестящая аргументация, четкость концепции, подкрепленные сценами его повседневного бытия, где эта жизненная позиция неуклонно претворяется, делают образ Амосова, его взгляды, необычайно притягательными для зрителя.

В ленте «След души» герой — председатель колхоза Калинин — напрямую не философствует на экране. Его жизненная позиция раскрывается в точных сопоставлениях фактов биографии и бытования. А в картине «Радость бытия» того же автора гуманистическое мировосприятие селекционера Упитаса

открывается в потрясающей красоте и мощи сотворенного им мира — прекрасного сада, да еще в философских строках любимого им поэта Омара Хайяма.

Мы выделили только одно жанровое направление — кинопортрет, но подобное же «путешествие» в удивительное пространство творческой фантазии и неудержимого поиска оригинальных художественных решений можно совершить, обратившись к фильмам очеркового, эссеистского или художественно-документального жанровых векторов. Возможно, мы обратимся к этой тематике в будущем.

* * *

Подводя итоги ностальгического взгляда на историю развития отечественной документалистики, хочется еще раз удивиться тому энтузиазму, тем открытиям, которыми было отмечено большинство кинолент, созданных на больших и маленьких студиях страны. Именно в эти годы документалисты возвращают на экран реальность не в праздничных одеждах организованно принаряженного зрелища, а в том повседневном облике, который всегда был узнаваемым признаком истинно документально-воплощения. Экран радовал глаз зрителя множественностью тончайших нюансов реальности. Как будто внезапный свет высветил, благодаря камере, таинственный прежде мир обыденности, при этом зоркий взгляд объектива отбирал и связывал воедино драгоценные моменты неповторимой действительности. Так рождалась принципиально новая концепция реальности в экранном документе.

В эти годы складывалось и новое понимание сущности самой документалистики. От традиционной позиции *летописца*, которая более всего сопрягалась на предшествующих этапах истории с задачами оперативной хроникальности и умелой ее фиксации, кинодокументалистика все настойчивее смещалась в сторону аналитического и художественного *исследования* увиденного. Наступало время *не хроникального, но концептуального документального кино*.

Не случайно столь активным и целеустремленным был поиск особенной формы творческой интерпретации действительности, исследование путей, ведущих к оригинальному авторскому моделированию не столько облика жизненного факта, сколько его сущностного значения. Возможность передать зрителю скрытый смысл череды фактов и явлений объективной действительности дает только эстетически емкий экранный текст, рожденный активной интерпретирующей волей автора. Потому-то столь важно для нас было увидеть в этом периоде не только новации в на-

блюдении реальности, но и ту «новую достоверность», которая породила иную «творческую технологию» работы документалистов с жизненными фактами. Необходимо отметить и изменения в *авторском самосознании*, поставившие в центр внимания не столько «фиксацию», но «художественную интерпретацию» жизненного потока.

...А о чем думают сегодняшние молодые, вглядываясь в ленты тех лет? О жажде творческих открытий, примером чего была жизнь «шестидесятников»? Или о желании попасть в нужный «формат»? Чем же озабочены нынешние авторы? ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайль П., Генис А. 60-е: мир советского человека. — М.: НЛО, 1988.
2. Джулай Л. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. — М.: Материк, 2001.
3. Дробашенко С. Экран и жизнь. — М.: Искусство, 1962.
4. Дробашенко С. Феномен достоверности. — М.: Наука, 1972.
5. Мастерство оператора-документалиста (ред. сост. Прожико Г.С.). — М.: ВГИК, 1974.
6. Прожико Г. Жанры в советском документальном кино 60–70 гг. — М.: ВГИК, 1980.
7. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004.
8. Рошаль Л. Мир и игра. — М.: Искусство, 1973.
9. Стреков И. Автор и документальный фильм. — М.: ВГИК, 1967.
10. Тарковский Андрей. Архивы. Документы. Воспоминания. — М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002.

REFERENCES

1. Vajl' P., Genis A. 60-e: mir sovetskogo cheloveka [Sixties: world of Soviet men]. — M.: NLO, 1988.
2. Dzhulaj L. Dokumental'nyj illjuzion. Otechestvennyj kinodokumentalizm — opyty social'nogo tvorchestva [Documentary illusion. Russian film documentaries — experimentats of social creativity]. — M.: Materik, 2001.
3. Drobashenko S. Jekran i zhizn' [Screen and life]. — M.: Iskusstvo, 1962.
4. Drobashenko S. Fenomen dostovernosti [Phenomenon of veracity]. — M.: Nauka, 1972.
5. Masterstvo operatora-dokumentalista (red. sost. G.S. Prozhiko) [Art of cameramen-documentalist (editor G. Prozhiko)]. — M.: VGIK, 1974.
6. Prozhiko G. Zhanry v sovetskom dokumental'nom kino 60–70-h godov [Genres in soviet documentary of 60–70 years]. — M.: VGIK, 1980.
7. Prozhiko G. Konsepcija jekrannogo dokumenta [Conception of screen document]. — M.: VGIK, 2004.
8. Roshal' L. Mir i igra [World and game]. — M.: Iskusstvo, 1973.
9. Strekov I. Avtor i dokumental'nyj fil'm [Author and documentary]. — M.: VGIK, 1967.
10. Tarkovskij A. Arhivy. Dokumenty. Vospominaniya [Archives. Documents. Memoirs]. — M.: Podkova; Eksmo-Press, 2002.

The 60s. Half a Century Later. Nostalgia

Galina S. Prozhiko

Doctor (Art), Professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: Dissatisfaction with the poverty of creativity in contemporary Russian doc filmmaking urges an author to look in the past for instructive examples of moral solidarity of the generation of artists responsible for their own talent, constantly focused on innovation of one's artistic palette of the screen document. The article presents a nostalgic portrait of the "golden age" in the history of Russian documentaries — the 60s, the period, though distant from us for half a century, but astonishing today's viewers with diversity of artistic discoveries in the aesthetics of the on-screen document and a special drive for creativity of the authors at the large and small studios in the USSR.

The text highlights main openings of the 60s in the creation of "new authenticity," which focuses the author's attention not on event life, but on the everyday flow of reality, displaying variety of details and nuances of life, forming metaphoric vision and understanding of being. This change in the concept of reality in documentaries of the 60s gave rise to new principles of plastic expression, aimed not on the narration, but on the diversity of understanding life processes. Particular importance in subject matter and aesthetics of those years takes focus on the human material that gives rise to both new techniques and methods for discovering of a hero, and search for original rhythmic structure of the movie. This gave rise for diversity of genre forms and individual styles.

Special social and psychological atmosphere of the 60s, the romantic time of hope and creative energy served as an important condition for such a rapid increasing of feature aspirations of that period's documentaries.

KEY WORDS: aesthetics of screen document, phenomenon of authenticity and "Kinopravda", innovation in cinedocs, concept of the author and the material, genre system of documentaries