



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 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

Для всякого обращения к прошлому нужен повод. Таким, возможным традиционным поводом для нового взгляда на мир документалистики 1960-х, может стать полувековой юбилей этой удивительной в творческом порыве страницы отечественного документального кинематографа.

Но более справедливо было бы объяснить желание напомнить о творческой атмосфере тех лет в контексте современного умонастроения кинодокументалистов, озабоченных, прежде всего, стремлением «встроиться» в конъюнктурный тематический ряд, попасть в список одеяемых финансированием, прорваться на какой-либо, желательно международный, фестиваль, уложиться в минимальную смету, найти спонсоров, сократить тяготы съемочного процесса, отказаться от экспедиций, как ныне любят говорить: «освоить средства»... В этот список почти не входят творческие поиски оригинальных решений структуры фильма, изобретательной пластики, новаций в изображении человека... — все то, что именуется «новаторством». Слово, к сожалению, ушедшее из лексикона современников.

Актуальность такой постановки проблемы подтверждает знакомство с сотнями (!) лент, профинансированных Министерством культуры России за последние годы, когда смотришь их в рамках

работы в оценочной комиссии, когда «просеиваешь» поток фильмов, отбирая программу фестиваля, знакомишься с уже отобранными конкурсными показами различных фестивальных экранов. За редким исключением, увиденные картины укладываются в незамысловатую схему: длинное интервью с героем и несколькими перебивками, обозначающими географию и профессиональную среду обитания персонажа. Персонаж может быть весьма уважаемым и очень интересным человеком, но унылое кинематографическое решение ставит жесткий барьер на пути интереса зрителя к сущности экранного героя. И волей-неволей оглядываешься назад, ища поддержку в опыте прошлого, где были не только творческие приемы и открытия, позабытые сегодня, но и нравственный урок уважения художника к своему таланту.

Интерес к «шестидесятиникам» сегодня определяется не только многообразными творческими откровениями, обогатившими художественную палитру документалистики, да и не только ее. Бытует поверхностное представление, нередко насаждаемое невежеством современных СМИ, о советском времени как монохромном ужасе сталинизма, временем лагерей и услужливого лизоблюдства людей искусства. Остается догадываться, что этот карикатурный портрет прошлого необходим «четвертой власти» для мотивации собственной конъюнктуры. Для людей же, обладающих независимым мышлением, наша история, как и история любой страны, не может быть линейной, каждый этап несет в себе диалектику разнонаправленных векторов развития, определяемых волей, чаяниями людей, вписанных в понятие «народ». И потому, не вынося оценок прошлому, наша задача понять время сквозь призму мыслей, чувств, желаний и воли людей то, что явлено нам в произведениях искусства тех лет. Документалистики в том числе, а может быть, именно документалистики в первую очередь...

Автор

Талант всегда живет трудно. Он потому и талант, что «выламывается» из толпы и оттого ее раздражает. Сама мысль о том, что есть в истории времена, благословенные для таланта, кажется проблематичной. А вот идея «нравственной солидарности» поколения, когда воля к самореализации увеличивается совместностью усилий талантливых коллег и единомышленников, представляется плодотворной для понимания феномена «шестидесятников».

Почти все сломы общественной жизни в советском государстве сопровождались сменой критериев и установок в отражении реальности экранным документом¹. Может показаться, что эта

¹ См.: Джулай Л. Документальный иллюзион. М.: Материк, 2001.

зависимость выражается в «законопослушности» документалистов, их готовности быть, по словам лидера страны того времени Н.С. Хрущева, «подручными партии». Однако столь поспешные выводы представляются поверхностными и по сути несправедливыми. Не случайно время это — «время шестидесятников» — овеяно, даже сегодня, когда всё в нашем прошлом подвергается негативному «снижению», романтическим ореолом. Впрочем, есть в современном видении того времени и некоторая доля снисходительности, мол, всего лишь «оттепель», некая духовная революция, не способная к сокрушительному слову общества, что продемонстрировала перестройка середины 1980-х. Позиция, популярная в современной идеологизированной прессе, но неверная по существу. И так как характеристики концепции реальности и человека в экранном документе этого периода тесно связаны с мутацией общественного самосознания, остановимся вкратце на тех социально-политических предпосылках, что повлияли за собой эти изменения.

«Хмельной воздух» оттепели породил поколение 60-х. Поколение это пришло к «взрослому самосознанию» уже в той атмосфере, что разрушила ледяную корку сталинского полицейского иерархического мира, вывела на первый план общественного внимания иные ценности и ориентиры. Главным ориентиром всегда была целевая установка, пусть утопическая, но интегрирующая большинство людей. Общество не может развиваться, не имея вектора движения, понятного всем его членам, а не только избранным. В этом случае возникает невнятность и конфликтность индивидуальных целей, рождается та мутность, непрозрачность динамического вектора общества, что точный русский язык определяет как «смута». Нам, сегодняшним, не нужны примеры, мы жили в такое время.

Как это было принято на всех этапах советской истории, именно материалы съездов партии были программными для жизни страны. Важным обстоятельством было и то, что по этим текстам можно было судить о задачах, которые ставили перед собой ее лидеры, иначе говоря, увидеть идеальную модель, так сказать «грезу», так много значившую для самосознания нашего народа. Этой грезой всегда оставалось строительство коммунизма — идеального мира социальных и человеческих отношений, где «всем всё — по потребностям», но одновременно — «от каждого — по труду».

Для осуществления этих целей выдвигались две внятные задачи: создание материально-технической базы (чтобы «всем — по потребностям») и воспитание «нового человека, строителя

коммунизма». С первой задачей мы благополучно провалились, хотя регулярно принимали «судьбоносные» решения, вплоть до горбачевской Продовольственной программы. Более интересной, на наш взгляд, была вторая часть задачи — «строительство» нового человека.

Суть такого понимания заключалась в изменении взаимодействия индивида и коллективного целого. Раньше эти отношения напоминали зависимость отдельного атома и жесткой кристаллической системы монолита. Разговоры о «человеке-винтике» представляются весьма малоубедительными. Отношения же атома и монолита выглядят более точными, ибо орбита любого атома строго регламентирована и любое его перемещение требует энергии взрыва. Потому столь органичными выглядят лозунги и слоганы, скажем, 1930-х годов: «Если страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой». «Любой», потому что каждый член общества несет в себе структурную зависимость от монолита и отражает ее в своем облике. Суть же идеи отношений человека и общества, как она была обнародована в новой Программе КПСС, принятой в начале периода, заключалась в перераспределении ответственности между коллективом и человеком, вычлениении самосознания «единицы», ее автономизации. Идея «сознательности поступков человека», оформленная и осененная ленинской цитатой, предполагала не рефлекторное следование «указаниям партии и правительства», а сознательное сотрудничество членов общества в решении последовательных шагов на пути строительства коммунизма.

Но прежде каждый индивид должен был сформировать свою личность, исходя из концепции идеального человека — «строителя коммунизма». Казалось, мы опять попадаем в пространство «героической нормы» 1930-х годов, однако, расхождение здесь — весьма существенно, и сосредоточено оно в пространстве человеческой личности. Предполагалось, что человек строит себя не путем прямого подражания (по Маяковскому, «сделать бы жизнь с кого»), а остается в рамках индивидуальности, совершенствуя оригинальное «Я» в параметрах *идеальных требований*, но не *идеального образца*. Для этого в тексте той же Программы приводится «Моральный кодекс строителя коммунизма», в перечне требований которого, если перевести тезисы с советского «новояза» на обычный русский язык, угадываются общечеловеческие, христианские, по сути своей, заповеди: «Не убий», «Не укради», «Не возжелай жены ближнего своего», «Люби Родину» и т. д.

Осуществление этих заповедей, поиск путей нравственного самосовершенствования составляли внешнюю сторону идеоло-

гической программы «работы с человеком» с учетом соответствующих ступенек партийной власти. Однако суть этих задач выдвигала на первый план не столько мелочное осуществление номенклатурного списка положительных людских качеств, сколько формирование некоей методологии нравственного самостроительства человека, позволявшей ему сосредоточиться на своей «особенности», непохожести. Углубление в пространство собственной личности, анализ и постижение ее содержания усиливали индивидуальную обособленность человека от общества, утверждали самоценность именно этого индивидуализированного пространства.

Утопическая по сути своей программа строительства коммунизма, как это ни покажется странным, была воспринята обществом с энтузиазмом. Финальная фраза, озвученная Хрущевым на XXII съезде КПСС: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!», воспринималась как политический лозунг, который не вызывал ни сопротивления, ни иронии. Отпущенные на это строительство 20 лет, казались адресованными скорее внукам, нежели современникам. Никто не обременял себя сомнениями. Народ опять оказался во власти Надежды, которая у нас почти всегда сопрягается не с прагматичным расчетом, но с уверенностью в Чуде, имеющем разные определения: Коммунизм, Космос, БАМ, в конце концов, — Энтузиазм.

Исследователи этого периода П. Вайль и А. Генис в лирической книге «60-е. Мир советского человека» спустя четверть века писали в разделе с выразительным названием «Фундамент утопии»: «...Каждый нашел в Программе желаемое для себя... Знакомые по романам утопистов и политинформациям идеи обрели реальность, когда любой желающий принимался за трактовку путей к светлой цели»². Подобное парадоксальное совмещение разнонаправленных целей и задач, спровоцированных текстом Программы, можно продолжить, включая все стороны бытия тогдашнего советского общества. Но важно уловить качество, сопрягающее эти токи проявления свободы суждений и надежд, что провоцировала Программа. Это — *энергия действия*. Энергия эта определялась особым состоянием души людей того времени, их установкой на созидание будущего. Конечно, для каждого слоя населения будущее виделось различным, что порождало столь противоположные цели. Но единой была *позитивная установка* восприятия реальности, которая и окрашивала всю атмосферу времени, создавая неповторимую ауру искренности и доверия, нравственного здоровья и целеустремленности — всего того, что удивляет и увлекает нас, сегодняшних, в произведениях

² Вейль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 13–14.

литературы и искусства того времени. Как будто люди той эпохи знали смысл и цель жизни.

Писатели Вайль и Генис всячески подчеркивают еще одно важное впечатление от Программы — ее воспринимали скорее как художественный текст, нежели как директиву. И, как это бывало не раз в нашей истории, директивно художественный текст произвел более сильное впечатление на людей, нежели строгие указания. Лидером же художественного пространства того времени становится кинематограф. Резкое увеличение производства фильмов, расширение сети кинопроката, приход нового поколения талантливых, совестливых режиссеров, чутко резонировавших с настроениями общества, породили блестящий поток шедевров, что определило мировую славу советского кино и утвердило искреннюю привязанность к нему отечественных зрителей.

В этом контексте кинодокументалистика также переживала свой «звездный час». Он совпал с резким расширением производства неигрового кино в рамках особого развития советской кинематографии в целом. К 1961 году число выпускаемых документальных картин возросло до 190 наименований. А к концу десятилетия средняя цифра выпускаемых в прокат общенациональных документальных фильмов достигла более 200. К этому необходимо добавить несколько десятков документальных лент, которые начали выпускать телевизионные студии. Складывается «география» производственных баз создания произведений экранной документалистики, охватившая всю страну.

В сложившийся корпус советских хроникеров, воспитанных опытом оперативного репортажа тридцатых и сороковых годов, приходит новое молодое поколение выпускников ВГИКа, где были созданы мастерские режиссуры документального фильма, появились специальные формы подготовки операторов-документалистов. Молодая энергия и спровоцировала решительные шаги как в изменении самой задачи, так и в настойчивом поиске нового экранного языка кинодокументалистики.

Реальность

В первую очередь меняется сама экранная «формула реальности». Во многом эта новая модель действительности, какой ее создают в кинематографическом послании документалисты, или, как ее нередко называют, «*новая достоверность*», связана с качественным изменением критериев оценки экранного документа.

Жизнь для кинодокументалистов оказывается важна не как дискретная цепочка свершаемых фактов, что составляло

основу прежней, хроникальной, концепции действительности, но как непрерывное, ровное, многослойное течение реальности, сотканное из малых и больших явлений, обладающих образно емкими деталями и красками, что создает причудливые сопряжения в своем неторопливом, но неуклонном движении.

Новое понимание документалистами материала потребовало другой стилистики, иных профессиональных установок. Анализируя, эти изменения можно было определить так: на место *хроникальной фиксации события* приходит *аналитическое наблюдение*, на место *репортажной летописи времени* приходит стремление *понять жизненное явление*.

Главным центром новаторского поиска документалистами иного принципа отображения действительности становится *человек*. Резко меняется даже сам изначальный импульс выбора героя. Вместо Героев труда, чья деятельность отмечена чередой важных перипетий, трудовых подвигов и праздников, то есть событийна по сути, обычный человек погружен в рутину повседневного, ничем не примечательного действия. Но именно его внутренняя жизнь, его ощущение мира становится главным объектом интереса режиссеров. Смещение целей определяется во многом отказом от дидактической назидательности *экранного примера* во имя воспитания определенной *методологии самостроительства* так называемого «простого человека».

Обычный человек воспринимает перипетии судьбы героя несколько отстраненно, вне проекции на рутину своей жизни. Но, знакомясь с обычной официанткой из молодежного кафе («Маринино житье»), стариком-смотрителем маяка («Мыс гнедого скакуна»), случайными посетителями Эрмитажа («Взгляните на лицо»), скромным врачом из подмосковного городка («Катюша»), сельским учителем («Старик и земля»), сельскими виноделами («Долгий напев»), молодыми учеными — высокогорными зимовщиками («Там, за горами, горизонт»), участниками сельской свадьбы («Горько!»), поварихой полевого стана («Даниловна») и многими-многими другими персонажами, ставшими главными в документальных лентах тех лет, простой зритель видел жизнь как бы на приближенном к его собственной «планке мировидения» уровне.

Главной целью кинематографистов становится отнюдь не так называемый «простой человек». Простой человек, хотя и осененный званием Героя или Подвигом жизни, но увиденный в плоскостной однозначности, был основным объектом кинохроники 1930-х годов. Теперь побудительной причиной внимания к внешне

простой судьбе документального персонажа становится желание увидеть и передать зрителю неповторимость самой малой и скромной человеческой жизни, богатство ее души, оригинальность в восприятии мира.

Новые установки потребовали от документалистов иных творческих приемов, иных выразительных средств. Только внимательное углубление в перипетии скромной на события повседневной жизни открывало убедительные детали и знаковые по своему «внутреннему свечению» образы, растворенные в обыденном течении жизни. Поэтому из всех выразительных средств чаще всего используются различные приемы *кинонаблюдения*. Постепенно создается обновленная система запечатления реальности и вместе с тем ее концепция.

Культ наблюдения, который очевиден, когда знакомишься с дискуссиями того времени, мотивированный поиском условий невмешательства в процессе съемки в жизненный поток, затеяет истинную диалектику творческих задач кинодокументалистов тех лет. В поиске разнообразных приемов съемки жизни героев, раскрывающих сущность их личностной индивидуальности, авторы стремились отстраниться, спрятаться, сделаться невидимыми для героев. Им казалось, что именно эти усилия порождают выразительный неповторимый материал. Но не случайно тонкий историк этого времени Л. Рошаль³ назвал главный принцип творческого мышления тогдашних документалистов: «не *смотреть*, а *рассматривать*», тем самым, подчеркнув субъективную основу видения картин действительности кинематографистами.

«Правда экранного воплощения жизни» виделась в особенной узнаваемости как целостного облика среды бытия человека, так и мельчайших ее деталей. Заметим, что документальность также вторгается в стилистику игрового кинематографа и становится краеугольным камнем эстетических критериев этого времени. Симптоматично признание художника, сформировавшегося именно в те годы, — А. Тарковского: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение* (курсив автора — Г.П.)»⁴. Или — «Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляются не в символической остроте образов (пусть и самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта»⁵.

Игровой кинематограф активно осваивал в те годы документальность как элемент художественной выразительности, как бы вытесняя кинодокументалистику на иной уровень сближения

³ Рошаль Л.
Мир и игра. М.:
Искусство, 1974.

⁴ Тарковский А.
Архивы. Документы.
Воспоминания. М.:
«Подкова»; Эксмо-
Пресс, 2002. С. 166.

⁵ Там же. С. 170.

с реальностью. Дистанция между снимающей камерой и объектом съемки сокращается, но остается требование сохранения иллюзии спонтанности развития жизненного потока на экране. Поэтому на первый план выходят приемы скрытой камеры, привычной камеры, длительного наблюдения, то есть те приемы документального метода съемки, которые направлены на точную фиксацию жизненного потока.

Вначале наибольшее внимание кинематографистов вызвала *скрытая камера*. Она позволяла увидеть в поведении человека нетривиальные моменты органичной искренности поведения. Именно эти мгновения более всего волнуют зрителя. Внутренний мир приоткрывается для наблюдения в те минуты, когда человек углублен в себя, поглощен своими мыслями или работой. Существенным условием является сознание своей защищенности от стороннего наблюдения. Поэтому главная задача скрытой камеры — быть действительно скрытой, невидимой для героев. Такой «невидимкой» была камера в руках режиссера П. Когана и оператора П. Мостового в картине «Взгляните на лицо» (1966).

Фильм снят в Эрмитаже у картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Скрытая камера уловила удивительный калейдоскоп чувств, которые испытывают разные люди перед этим чудом искусства. Приглашая зрителей «взглянуть на лицо», авторы открывают нам поистине безграничную гамму нюансов человеческих эмоций. Здесь и восхищение, и потрясенность, и задумчивость, и любопытство, и волнение, и напряженное стремление проникнуть в тайну власти, которым обладает это творение. Камера стала свидетелем почти неуловимого момента установления контакта, тоненькой «ниточкой» общения с произведением гения. Это могло случиться лишь при полной устраненности, незаметности съемки. Здесь скрытая камера была единственно возможным приемом.

Однако скоро стало понятно, что скрытая камера, давая иногда живой материал, все же довольно «статична» в раскрытии характера человека. Более распространенным приемом становится так называемая *привычная камера*. В этом случае камера выступает в качестве постоянного спутника людей. Вначале человек постоянно на нее оглядывается, чувствует себя стесненно, его движения скованы, неестественны. Но наступает момент, и, увлеченный своим делом или разговором, он забывает о съемке, ведет себя свободно и органично. Так снимали еще Р. Кармен («Повесть о нефтяниках Каспия») и Р. Григорьев («Люди голубого огня»), и А. Медведкин и И. Посельский («Первая весна»), и М. Меркель («Вечное движение»), и многие другие.

Постепенно и эффект естественности поведения человека перед камерой оказывается недостаточным. Возникает потребность увидеть за этой органичностью глубокие, может быть, скрытые мотивы. Так, в фильме кишиневской киностудии «Горько!» (реж. Г. Водэ) использован во время съемки «метод приживания» камеры, где новым и неожиданным является то, что акцент в наблюдении сделан не столько на ритуальных перипетиях сельской свадьбы, сколько на ощущениях, чувствах главной героини, которая остается равнодушной к веселью. И возможно, слово «горько», вынесенное в заголовок, означает не столько свадебный призыв, сколько ощущения невесты. Документалисты приоткрывают нам драматический конфликт, подмеченный ими в жизни, но не говорят с полной определенностью о его сути. Зрителю предоставляется право самостоятельно домыслить увиденное. ■

(Продолжение статьи в следующем номере — № 1 (27), 2016)

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]. — М.: NLO, 1988.
2. Dzhulaj L. Dokumental'nyj illjuzion: Otechestvennyj kinodokumentalizm — opyty social'nogo tvorchestva [Documentary illusion: Russian film documentaries — experimentats of social creativity]. — М.: Materik, 2001.
3. Drobashenko S. Jekran i zhizn' [Screen and life]. — М.: Iskustvo, 1962.
4. Drobashenko S. Fenomen dostovernosti [Phenomenon of veracity]. — М.: Nauka, 1972.
5. Masterstvo operatora-dokumentalista (red.-sost.-G.S. Prozhiko) [Art of cameramen-documentalist (editor G. Prozhiko)]. — М.: VGIK, 1974.
6. Prozhiko G. Zhanyr v sovetskom dokumental'nom kino 60-h-70-h godov [Genres in soviet documentary of 60–70 years]. — М.: VGIK, 1980.
7. Prozhiko G. Konceptcija jekranmogo dokumenta [Conception of screen document]. — М.: VGIK, 2004.
8. Roshal' L. Mir i igra [World and game]. — М.: Iskustvo, 1973.
9. Strekov I. Avtor i dokumental'nyj fil'm [Author and documentary]. — М.: VGIK, 1967.
10. Tarkovskij A. Arhivy. Dokumenty. Vospominanija [Archives. Documents. Memoirs]. — М.: 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