



Каноны запечатления действительности в документальном кинематографе 1960-х годов

М.В. Безенкова

кандидат искусствоведения

В статье прослеживаются основные пластические и монтажно-динамические выразительные средства, определяется жанровое своеобразие документального кинематографа 1960-х годов. Также выявляются новые канонические элементы в стилистике фильмов той поры, сформировавшие устойчивый образ документальных кинолент периода «оттепели».

канон,
документальное
кино, 1960-е,
хроника,
документалистика,
советское
документальное
кино,
эстетический
канон,
авторская модель
реальности

Когда зритель имеет уже определенный опыт получения киноинформации, он сопоставляет видимое на экране не только (а иногда — не столько) с жизнью, но и со штампами привычных лент. В таком случае сдвиг, деформация, сюжетный трюк, монтажный контраст — вообще насыщенность изображения сверхзначениями — становятся привычными, ожидаемыми и теряют информативность.

Ю. Лотман¹

В основе документального произведения лежит объективное фиксирование потока жизни, но это не исключает вторжения в изображение авторского видения. Природа документального образа такова, что зритель, привыкший к выразительности художественного кино, видит на экране образное воссоздание мира, но на основе реальной среды. Авторская воля позволяет интерпретировать действительность оригинально и целостно, причем не всегда в соответствии с привычными канонами запечатления реальности.

Восприятие кадра и зафиксированного факта как «кирпичика» в документальном образе во многом напоминает постижение двуликого Януса. Запечатленный кадр (операторская съемка), обладая содержательностью, неизбежно несет в себе нечетко проявленный смысл, представляющий интерес при анализе внутрикадрового пространства и времени. Именно это неявное

¹ Лотман Ю. Семiotика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭЭСТИ РААМАТ, 1973. С. 48.

² Шкловский В.
За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 94.

содержание кадра может послужить поводом к оригинальному и не до конца осознанному восприятию факта, изложенного в монтажной фразе. Поэтому интерес художника к конкретному кадру сопряжен с особым вниманием к его трактовке и смысловой интерпретации. Главным здесь становится желание автора донести до зрителя собственное видение того или иного факта, его детальную расшифровку и оценку, а значит, прояснить идейное содержание и значимость факта, его конкретность. «В основе спор о документальном искусстве чрезвычайно сложен, и его нельзя решить иначе, как приняв во внимание диалектику художественной формы. Определенный прием, введенный как не эстетический, может эстетизироваться, то есть изменить свою функцию», — отмечал Виктор Шкловский².

Шестидесятые годы прошлого столетия стали «золотым веком» советской кинодокументалистики, временем постижения человеческого естества на экране. Если 1930-е годы были временем формирования экранного канона показа действительности, то 1960-е стали его формальным разрушением и переходом на качественно иной уровень постижения внутрикадрового пространства. Тема раскрытия качественно иных форм исторического мышления зрителя, подготовленного канонами довоенной поры, представляется значимой и недостаточно исследованной. Остановиться следует на картинах, где постижение человеческой сущности в контексте свершения Истории представлялось наиболее интересным тематическим полем. Но прежде необходимо отметить важную особенность восприятия документального фильма, окончательно оформившуюся к 1960-м годам, — речь об осознании длительности процесса экранного познания.

Экранные картины мира в отечественном кинематографе

Получение информации об окружающем мире с экрана всегда было востребовано зрителем. Но окружающий мир был не объективной реальностью (вряд ли можно представить такой объективный мир, несмотря на кажущуюся множественность возможных точек зрения), а реальностью, сконструированной мыслью автора документальной ленты. Известный специалист по неигровому кино Г.С. Прожико так сформулировала эту особенность документального кино периода «оттепели»: «Важное наблюдение — отдельный образ, а тем более чувственное впечатление, сами по себе не способны ориентировать ни одного сколько-нибудь законченного движения или действия. Ориентирует не образ, а модифицированная этим образом картина мира»³. В 1930-е годы картина мира репрезентовалась на экране

³ Прожико Г.С.
Концепция реальности
в экранном документе.
М.: ВГИК, 2004. С.19.

во многом лишь иллюстрированием отвлеченных схем отдельными фактами. В те годы сказывалось и недостаточное владение техникой и идеологическая однонаправленность неигровых картин. В 1960-е годы произошло проникновение сознания в сущность всей совокупности фактов. Зритель стал более свободным в собственной оценке происходящего на экране.

Увидеть эпоху глазами человека и увидеть человека в эпохе — вот два, как представляется, основополагающих тезиса в работе документалистов тех лет. Будучи людьми 1960-х годов, режиссеры обратились к отдельно взятому человеку, похожему на них самих, отличающемуся, тем не менее, в этой инаковости, — к уникальной личности. Из этих отличий и должно было родиться мозаичное ощущение действительности, утерянное за годы войны, и ощущение линейного времени, потерянное во вздыбленном хаосе отложенной реальности 1941–1945-х годов. С помощью удлинения кадров и переходов к внутрикадровому монтажу было достигнуто снижение плотности сообщения в пластической форме, а также условное увеличение эффекта реальности при суммарном увеличении количества информации, поступающей с экрана зрителю в единицу времени. Немаловажным было и то, что информация сообщалась не в привычных формах, лозунгах или обобщениях, а демонстрировалась в неустоявшихся структурах, возможных для неоднозначного прочтения.

Это привело к появлению притчевых и метафорических конструкций, во многом сводивших документальный и художественный кинематограф в едином пространственно-временном континууме. Например, в ленте «Замки на песке» (режиссеры Я. Бронштейн, А. Видутирис, 1968) уже в титровой части задавалось наличие документального персонажа (крупный план мальчика, главного героя картины). Следующие за этим композиционно «неправильные» планы, репрезентующие персонажа (боковой ракурс, при котором героя надо было высматривать, искать в пространстве кадра), выявляли метод наблюдения и подсматривания, в отличие от четко выстроенных и сыгранных актерами средних и крупных планов. Определенная отстраненность зрительского наблюдения за главным героем диктовала ощущение его важности, активно сопрягаясь с его действием в кадре: он строил замки из песка в любых условиях, при любом скоплении народа, в обстоятельствах отвлечения или тотального игнорирования со стороны других людей.

Притчевость структуры этого экранного текста вырастала из «ножниц» реальности: между серьезностью творчества документального героя и игровой манерой поведения окружающей

⁴ Франк Г.
Карта Птолемея.
М.: Искусство, 1975.
С. 86.

среды. Мера условности в сопряжении с искренностью давала возможность прочитывать этот фильм как метафору вечно-го противостояния художника и среды. Особое качество этой притче добавляла условная манера съемки — блики, мерцание, отсутствие привязки к обозначенному промежутку времени. В подобных притчевых сюжетах формировался новый канон документальной драматургии, основанный на четком следовании за движением мысли героя. В своей книге «Карта Птолемея» режиссер-документалист Герц Франк обращает внимание на эту деталь: «Сценарий служит как бы отправной точкой. С ним я спорю, его я преодолеваю, и в этой борьбе рождается картина»⁴.

Главной проблемой жизни оставалось, как и прежде, столкновение человека с окружающей средой, но интересным становится не только человек разрушающе-созидающий, действующий, а человек думающий, размышляющий. Этот человек, безусловно, преобразовывает реальность, но преобразовывая, он изменяет самого себя, в нем рождаются новые чувства, которые камера пытается донести до зрителя. Режиссер видел в своем герое себя, своего современника, и сценарий формировался в контексте длительности высказываний героя.

В 1960-е годы стал популярен и метод длительного кинонаблюдения. Камера позволяла увидеть размышляющего человека, в естественных проявлениях которого визуализировались архетипические модели поведения Человека, «советского человека» и — конкретного героя. В период длительного наблюдения камера лишь выявляла наиболее яркие и показательные моменты *внутренней* жизни человека, при этом для зрителя становился важным сам процесс размышления, а не действия героя.

Средне-крупный план женщины, протирающей вилки, — таково начало фильма «Маринино житье» (режиссер Л. Квинихидзе, 1966). Все действие фильма происходит в течение одного дня, точнее, во время работы кафе и продолжительности игры одной шахматной партии. Камера при этом бесконечно подвижна, словно наблюдающий человеческий глаз, да и Марина, героиня фильма, попадает в поле зрения этого «глаза» не так часто. Но чтобы подчеркнуть значимость персонажа для всего экранного повествования, авторы вывели героиню из привычной среды, и она заговорила со зрителем. Такое выведение из среды было нетипичным для фильмов 1960-х годов, и если бы не высказывания самой героини, можно было бы отнести выпуск этого фильма к 1930-м или 1940-м годам. Но за 30 лет человек сильно изменился, как изменилось и его поведение перед камерой. Человек, размышляющий на экране, начинает доминировать. И Марина

вслух проговаривала свои проблемы с дочерью, обозначая свое отношение к молодому поколению, в то время как на динамичных кадрах крупных планов эмоционально общались, танцевали, наслаждались жизнью представители молодого поколения.

Возможность существования иной, отличной от регламентированной реальности позволяла художникам свободнее оперировать такими базовыми категориями, как пространство и время в кадре. Появились ретроспекции, сложенный порядок времени. Пространство приобрело ту раздробленность, которая позволяла зрителю конструировать свою собственную мозаику, не находясь под гнетом авторской инстанции (как это было, например, в фильмах Д. Вертова 1920-х годов). Таким образом, жанр документального кинопортрета стал в 1960-е необычайно важным и актуальным. Это был уже не социальный портрет 1930-х, а портрет психологический — своеобразная форма философского размышления о людях и времени. И поведение человека во времени стало одним из важнейших условий создания такого кинопортрета. В том же «Маринином житье» рассказ героини о войне и длинный, не связанный с сюжетом проезд в электричке (своеобразная передышка для зрителя, необходимая для осознания многоплановости главной героини), — составляющие одного, суггестивного воздействия картины. Они были необходимы авторам для воссоздания внутреннего мира персонажа, того самого кинопортрета, который выявлял не внешнюю однозначность героя, а его внутреннее наполнение.

В кадрах с Мариной фон картины не играл особой роли, хотя на крупных планах посетителей кафе фон проявляется значительно активнее, возможно, для того, чтобы зритель не мог поймать взгляд персонажа. Это и привлекало (хотелось вникнуть в суть человека) и в то же время отталкивало (непривычно наблюдать за человеком вскользь). Композиционное несовершенство кадров утверждало некую несбалансированность, угловатость и одновременно суггестивную мощь, служило перемене зрительского настроения, помогая быстрее и динамичнее воспринимать героя и меняющуюся в его сознании действительность. Такого рода быстрое рассматривание репрезентовало материал документального кинонаблюдения как нечто отчужденное от зрителя и режиссера, как чуждый и инертный объект, в который следовало вглядываться. Виктор Шкловский так формулировал необходимость отчуждения материала: «...в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании»⁵.

⁵ Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Искусство, 1990. С. 218.

Личность и история в документальном кино 1960-х годов

В шестидесятые годы XX столетия проблема анализа факта художником повернулась к зрителю истинно «человеческим лицом», без заданных идеологических координат. В мире, истощенном и шокированном Второй мировой войной, факт активного созидания Истории уже не подвергался сомнению. Творцы и обычные люди истории остро почувствовали, что документальный кинематограф — активное пропагандистское оружие, которое может быть направлено не только на созидание, но и на уничтожение всего сущего. По мнению ряда исследователей, объективная историческая истина добывается из факта, однако именно XX век показал силу и слабость содержательности Факта. Сила его воздействия через звукозрительные образы не подвергалась сомнению, но с годами она истончалась, оставив только манипуляцию фактами, обманки, принимаемые зрителем за реальные исторические моменты. Документальное кино предпринимает попытку вернуть факту потерянную достоверность.

Так, в 1960-е годы, возникла необходимость осмыслить ход истории с тем, чтобы определить место Человека на этапе развития цивилизации в техногенной реальности. Историческое мышление советского народа было развито в гораздо большей степени, нежели личное осознание себя существом, бытующим в индивидуальной действительности. Если в 1930-е годы через художественную логику шло постижение логики историчности переживаемых событий, то в 1960-е начался процесс постижения логики человеческой сущности как носителя истории. И самосознание человека формировалось через запечатление на экране человеческого переживания, через формирование понятия идентичности. «Национальная идентичность есть важнейшая черта общественного сознания, и пресловутые истоки этой идентичности ищутся в истории. Но само слово “история” имеет два значения: историческое знание и исторический процесс. И если первое озабочено поиском начал, то во втором общество ищет именно причины. Ищет, чтобы ответить на вопрос, звучащий в названии одной из картин Гогена: “Кто мы? Откуда мы пришли? Куда мы идем?”. А для этого надо знать, кто есть “мы”, в том числе и в первую, может быть, очередь, а откуда мы взялись такие»⁶.

Время картины в 1960-е было четко ограничено судьбами героев. Это был важный, структурообразующий момент фильмов тех лет. Внимание камеры фиксировалось не на Истории, с ее неограниченными временными рамками, а на конечном и быстротечном существовании человека. Это явно прослеживается

⁶ Миф и художественное сознание XX века. Сборник под ред. Н.А. Хренова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2011. С. 467–468.

в фильме Г. Франка «Без легенд» (1967), где сталкиваются внутрикадровые пространства: одно — стилизованное под эпоху 1930–1950-х годов, другое — современное, выраженное в средне-крупных планах людей, знавших лично главного героя — Бориса Коваленко. Пространство картины выстраивалось на столкновении стихийной стройки, перевороте (масштабные планы строительства, где работал герой) и камерном рассказе ряда близких людей героя фильма. Прошлое визуализировалось фотографиями и газетами. Снятые кадры со вздыбленной природой характеризовали масштаб личности Коваленко. Такого рода описательно-метафорический метод выявления сущности человека на вербальном уровне позволял зрителю увидеть героя ленты с разных сторон. Но еще важнее было увидеть в этом фильме людей, которые окружали героя, понять, что и они тоже были титанами. Удивительный характер Комзина, друга и сослуживца главного героя фильма, проявлялся в рассказе о товарище. Средне-крупные планы Комзина подчеркивали фактурность и глыбообразность его фигуры, мощные руки, сочный голос. Все эти детали создавали запоминающийся образ живого человека, что помогало представить и главного героя — Бориса Коваленко в ряду подобных себе, увидеть прошлое страны как прошлое великих деяний этих людей.

Авторская концепция героя в документальном кино 1960-х годов

Тем не менее документальный фильм 1960-х тяготел не к исторической, а именно к авторской концепции личности. Например, рассказывая в фильме «Катюша» (режиссер В. Лискович, 1964) о Екатерине Деминой и обращаясь к ее военному прошлому, авторы ни на минуту не забывают о настоящем (перебивка в виде телефонных переговоров с семьей). Ритмика кадра, монтаж выстроены не в традициях концептуальной хроники военных лет (сцена представлена как сумма воспоминаний), напротив, камера следует за движением мысли героини и за мыслью ее собеседника, писателя и журналиста Сергея Смирнова, во время их диалога о военном прошлом героини. Однако из разговора становится ясно, что живут они настоящим и думают о будущем. Авторы картины исходили из многослойности кадра, избавляя от однозначности прочтения сюжета. Эпизоды, снятые скрытой камерой в темном зале (метод «экран в экране» позволил совместить остранинное прошлое в хронике и живое, непосредственное воспоминание об этом прошлом), были проникнуты и болью за безвременно ушедших

друзей и радостью от встречи с собственной молодостью. Все это зритель считывал с лица Екатерины Деминой. Именно эволюция ее сознания, воспоминания о прошлом стали главным внутрикадровым содержанием фильма, его структурообразующим звеном. Так происходило внутрикадровое накопление материала и следующее за этим приумножение анализируемого начала событий.

Хроникальность и документальность материала подчеркивалась с первых кадров фильма фотографиями. На них главная героиня фильма сразу предстает на экране крупным планом рядом с рассказчиком, Сергеем Смирновым, который был для зрителей 1960-х годов культовой фигурой, журналистом, чьи статьи мгновенно становились популярными. Он и сам был интересен зрителю, как и Катюша (так он называл героиню). Выразительность лица Деминой многократно подчеркивалась авторами крупными планами, настойчивым вниманием камеры к ее лицу.

Крупные планы лица человека представляли особую ценность фильмов 1960-х годов. Работа оператора (особенно выразительны были картины оператора П. Мостового в фильмах «Взгляните на лицо», «Маринино житье») по выявлению черт лица человека была действительно залогом успеха ленты. Например, в фильме «Взгляните на лицо» (режиссер П. Коган, 1966) диссонанс между записанными фрагментами речи экскурсоводов, звучащих за кадром, и показываемым на экране изображением мотивировал зрителя к самостоятельному прочтению экранного текста. Слова, адресованные образу Мадонны на полотне Леонардо да Винчи, более подходили лицам, выбранных режиссером (долгий план бабушки, внимательно рассматривающей картину, рассказ экскурсовода о взгляде и улыбке Мадонны). Кадры с лицами людей в этой ленте напоминали панораму времени перед вечностью: камера точно подмечала людскую суету, беспокойство, желание вникнуть. И лишь некоторые из этих образов, выхваченных объективом, проникали сквозь ткань картины к ее смыслу. Зритель же схватывал эти смыслы благодаря крупным планам. Сопоставляя искусство и современность, авторы картины «Взгляните на лицо» искали не столько черты выразительности человеческого лица, сколько лик человека в человеке. И находили. Скрытая камера позволяла выявить многие моменты: органичную искренность поведения людей, внутренний мир человека, момент погружения в себя. Такие естественно поданные образы запоминаются надолго.

В фильме «Взгляните на лицо» камера была поставлена около «Мадонны Литы» в Эрмитаже. Изменив расстояние между героем и камерой, авторы запечатлели индивидуальность переживаний каждого человека, попадавшего в поле зрения киноаппарата. Строгий отбор прекрасно снятых крупных планов монтировался с плавным движением камеры, исследующей картину да Винчи наподобие человеческого глаза присутствующим там людей. В первых кадрах фильма перед зрителем открываются двери в новое пространство, но за ними возникает не общий план, как это было в 1930-е годы с целью подчеркнуть целостность мира, а множество человеческих лиц, запечатленных в естественности бытия. Следующим этапом зрительского восприятия следовал кадр, вводивший в пространство произведения Искусства. Разглядывание произведения Леонардо да Винчи во всех подробностях сообщало неподвижному живописному полотну определенное движение, и звучащая музыка помогала в этом. Мифологическое время живописного полотна Леонардо да Винчи, суггестивная роль картины, лица Мадонны и младенца соотносились с ритмами XX века. Чередование времен создавало ощущение круговорота пространств, и возникало понимание, что стоящая перед картиной девушка похожа на Мадонну. Такое сопоставление смыслов на экране позволяло авторам остранисть текущую реальность, приблизить ее к канонам искусства, выявить все хорошее, что существует в человеческой природе при соприкосновении с Прекрасным.

Фильм «Николай Амосов» (режиссер Т. Золоев, 1971), построенный на средних планах и «говорящих головах», повествует об известном хирурге, размышляющем о людском счастье. Режиссер позволяет герою говорить о том, как кажется зрителю, что ему вздумается, так или иначе во всех высказываниях персонажа тема «счастья» проходит красной линией. Но в конце фильма зритель вдруг открывает для себя не просто интересного человека, а постигает его видение мира, его отношение к реальной действительности, но главное, начинает осознавать его понимание, «что есть счастье». В этом фильме конструировалось с помощью внутрикадрового монтажа не только пространство кадра, но и время, а также цельность развития действия. Особенность когнитивного восприятия человека (выборочность осознания реальности) позволяет представлять на экране жизнь во всей полноте, обычно недоступной обыденному человеческому зрению.

Развертывающийся на экране факт как раз протекает в едином для зрителя времени и пространстве сюжетного действия,

⁷ Эйзенштейн С.М.
Собр. соч.: в 6 т. Т. 2.
М.: Искусство, 1964.
С. 163, 167.

являясь в определенной степени объективным отражением действительности, следовательно, и подлинной реальностью, которую человек всегда хотел постичь. «...Уже в методе создания образов произведение искусства должно воспроизводить тот процесс, посредством которого в самой жизни складываются новые образы в сознании и в чувствах человека <...> При этом важно, что творческая техника воссоздает процесс таким, каким он протекает в жизни»⁷.

Сосредоточенность человека на переживании достигалась тем, что персонаж фильма говорил не на камеру, а зритель не привязывался к его взгляду, диктовавшему, что слушать. К примеру, в ленте «Катюша» (режиссер В. Лисакович) зрители смотрели на профиль героини, фиксируя ее взгляд на другого человека. Это был своего рода вариант наблюдения за беседой двух людей, когда их диалог становился интересным и третьему. О Екатерине Деминой в фильме кто-то все время рассказывал, она же сама остраивалась, оставаясь Героиней. Так непосредственная речь героя, его интервью превращались в интимное обращение к сидящим в зале, напоминая по формату и интонации телесообщение, окрашенное совершенно иным приближением к Другому. Именно импровизированная речь начала по-настоящему раскрывать суть человеческого характера, даже в ничего не значащих фразах порой возникало ощущение, которое было дороже, нежели смысл доносимых слов. Например, в фильме «Трудные ребята» (режиссер М. Литвяков, 1966) упорядоченный закадровый текст служит лишь сюжетообразующим началом, жанровым элементом. Главным же в фильме о подростках в лагере «Млечный путь» становится сама жизнь, неприветливый быт ребят: их смущенные перед камерой лица, напряженные руки, вскользь брошенные фразы это подтверждают. Композиционная невыстроенность киноленты, отсутствие кульминации компенсировались живым и точным наблюдением ручной камеры за жизнью молодого поколения. В результате зритель видит на экране не события, а повседневный поток реальности, то есть сам процесс, а не результат. Фильм-размышление становится в результате основой постижения документальной реальности, а размышляющие герои — основой понимания времени.

* * *

Экранная реальность документальных фильмов оттепели предложила новые каноны запечатления, где ведущим фактором стала длительность эмоционального зрительского восприятия.

Зритель того времени научился считывать не только фактическую информацию, но и нюансы выразительности речи героев, элементы мимической жизни персонажей, которые фиксировала камера на разных крупностях. Особая длительность такого рассматривания экранного действия придавала достоверность и непредвзятость авторскому послылу зрителю, воспринимающего происходящее на экране как продолжение внутренней рефлексии. Г.С. Прожико отмечает эту особенность кинолент того времени: «...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»⁸. Историзм запечатленного факта в 1960-е годы был пронизан авторской рефлексией, которая передавалась на уровне нетрадиционных пластических решений, авторским высказыванием в виде внутреннего монолога героя и реализацией знаковых и символических констант в кадре. ■

⁸ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 312.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭЭСТИ и РААМАТ, 1973. 138 с.
2. Миф и художественное сознание XX века. Сборник под ред. Н.А. Хренова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2011. 686 с.
3. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. 454 с.
4. Франк Г. Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. 231 с.
5. Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Искусство, 1990. 547 с.
6. Шкловский В. За 60 лет. М.: Искусство, 1985. 573 с.
7. Эйзенштейн С.М. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. 566 с.

REFERENCES

1. Lotman Y. (1973) Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of cinema and problems of film aesthetics]. Tallin: EESTI i RAAMAT, 1973. 138 p.
2. Mif i khudozhestvennoye soznaniye XX veka [Myth and artistic consciousness of the XX century]. Sbornik pod red. N.A. Khrenova. Moscow: Gos. in-t iskusstvoznaniya, 2011. 686 p.
3. Prozhenko G. (2004) Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente [The concept of reality in a screen document]. Moscow: VGIK, 2004. 454 p.
4. Frank G. (1975) Karta Ptolemeya [Ptolemy Map]. Moscow: Iskusstvo, 1975. 231 p.
5. Shklovskiy V. (1990) Gamburzhskiy schet [Hamburg account]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 547 p.
6. Shklovskiy V. (1985) Za 60 let [For 60 years]. Moscow: Iskusstvo, 1985. 573 p.
7. Eyzenshteyn S.M. (1964) Sobraniye sochineniy: v 6-ti tomakh [Collected works in 6 volumes]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo, 1964. 566 p.

The Canons of Capturing Reality in the Documentary Cinema of the 1960s

Maria V. Bezenkova

PhD in Arts, Associate Professor, Film Studies Department,

Sergei Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK)

UDC 778.5.03.03c(09)^{«1960»}

ABSTRACT: The essay deals with the problems of new expressive means that appeared in Soviet documentaries in the late 1950s — 1960s. It analyzes the main expressive means of capturing the new screen reality on examples of *Castles in the Sand* (dir. Yakov Bronstein and Algimantas Vidugiris), *Katyusha* (dir. Viktor Lisakovich), *Marina's Life* (dir. Leonid Kvinikhidze), *Look at the Face* (dir. Pavel Kogan), and *Nikolai Amosov* (dir. Taimuraz Zoloev). Its main interests are plastic solutions, the frame structure, the designation of the object of shooting and the author's presence in the interframe space or inside the frame; changes in the attitudes of the author and the protagonists, the author's attention to personality, and the expressiveness of human presence in the film.

The essay discusses the existential and philosophical components of the documentary films of that period, as well as changes in the aesthetic and ideological pictures of the world, which influenced the principle of capturing reality and the concept of authenticity. Documentaries of the Thaw are viewed via the formation of new canons of capturing screen reality, including new capturing techniques (hidden camera, habitual camera, method of provocation), principles of intraframe editing and new space-time frame characteristics. The principles of intraframe editing, new spatial and temporal characteristics of the frame are presented in the progressive analysis of assembly phrases and the compositional structure of the frame of films. The author examines the principles of the formation of the protagonists' characters, the positioning of a person within the frame and the general stylistic paradigm of documentary genres. Taking as examples film portraits, film essays and polemical films, the essay explores novel means of forming spectator paradigms in the documentaries of the Thaw within the context of the author's attitude towards the selected material and the protagonist.

KEY WORDS: canon, documentary cinema, 1960s, chronicle, documentary, Soviet documentary cinema, aesthetic canon, author's model of reality