

«Ах, этот город, он такой, похожий на меня»: изображение публичного пространства в советских фильмах 60-х годов

В известной работе Владимира Паперного «Культура 2» культура 60-х годов рассматривается как наследница культуры 20-х и типологически относится к культуре 1 (механическая, рациональная, разрушительная и т.д.). Культура 30-х - начала 50-х маркируется как культура 2 (живая, стихийная, созидательная и т.д.) [Паперный, 1996, с.:155, 167, 311]. В этой схеме переход от 50-х к 60-м представляет собой переход от культуры 2 к культуре 1. Однако многие факты говорят, скорее, об обратном процессе. Одному из таких расходящихся с моделью В. Паперного сюжетов посвящена данная статья. Речь в ней пойдет о трансформации образов внешнего, публичного пространства в советском кинематографе при переходе от 30-х – 50-х к 60-м гг¹.

Как хорошо известно, оппозицией для публичного является частное, и разговор о публичном явно или неявно предполагает разговор о частном. Можно выделить три основных типа отношений между этими сферами: а) публичное задает базовые модели организации частной жизни, б) публичное и частное сосуществуют как две независимые области, организованные по своим законам и в) частное формирует модели восприятия публичного пространства. В статье будет показано, что советская культура в шестидесятые годы совершает заметный сдвиг от модели а) к моделям б) и в). Кинематограф в этом плане представляет собой весьма репрезентативный объект изучения в силу своей амбивалентной структуры: режиссер, с одной стороны, отражает окружающую его реальность, а с другой – формирует ее, задавая нормативные образцы поведения и восприятия внешнего мира [Глебкина, в печати]. Анализ советских фильмов указанного периода дает возможность проследить, как повседневная жизнь обычного человека попадает в поле зрения культуры, какие акценты ставит в ней режиссер и как под воздействием этих процессов трансформируется оппозиция

¹ Не вступая в насчитывающую уже не один десяток работ полемику о границах 60-х, в данной статье мы будем понимать под 60-ми период с XX съезда до ввода советских войск в Чехословакию, т.е. с 1956 по 1968 г. и именно 1956 г. будем датировать окончание предыдущего периода (30-е – 50-е гг.)

«приватное – публичное» (и в целом и в отношении пространства в частности).

В фильмах 30-50 гг. мы не почти не встречаем частного человека, герои выступают как носители определенных социальных ролей (рабочий, колхозник, спортсмен, ученый, инженер, актриса и др.) с общим для всех субстратом, характеризующим советского человека в целом. Их поведение нормативно, а не индивидуально, не случайно эти фильмы вызывают непосредственные ассоциации с эпосом: слова и жесты героев напоминают монологи персонажей «Илиады» и «Одиссеи». Нарочитая радость свиноводки в фильме «Свинарка и пастух», испытываемая ей от работы на свиноводческой ферме, так же нормативна, как нормативен гнев Ахилла.

Этому соответствует и безличность изображения пространства в фильмах 30-50-х гг. Оно становится нормативным фоном для развертывания нормативного поведения героев. Если это рабочий или инженер, то показывается завод и заводской поселок или рабочий городок (как, например, в фильмах «Центр нападения», «Вратарь»), если колхозники - соответственно колхоз и деревня («Свинарка и пастух», «Волга-Волга», «Богатая невеста»), если актеры или музыканты – отдельная или съемная квартира, театр, консерватория и т.п. («Актриса», «Антон Иванович сердится», «Цирк»), если спортсмены – стадион и, чаще всего, общежитие («Вратарь», «Строгий юноша»). Важно отметить, что эти локусы в подавляющем большинстве случаев анонимны или имеют формальные нормативные названия. Фраза из известной советской песни «Мой адрес - не дом и не улица, мой адрес - Советский Союз» удачно характеризует здесь положение дел. Выбор локуса определяется не личной историей героя, не его «малой родиной», а исключительно его социальными характеристиками. Здесь можно говорить об особой «социальной топографии» как основном принципе локализации. Кажется, что исключение в данном случае составляет Москва, но это исключение, лишь подтверждающее правило. Москва в фильмах 30-х – 50-х – не особый город со своей историей и «лица необщим выраженьем», а столица Советского Союза, советское

государство в миниатюре. Ярко такой образ Москвы выражен, например, в фильме А. Медведкина «Новая Москва». Можно сказать, что ключевой мотив фильма – отказ от истории, от традиции, выражение стремления строить новую жизнь «с чистого листа». Кадры со сносом старых домов, строительством новых проспектов сближают «новую» Москву с далеким сибирским городком, появляющимся в первых кадрах и в конце фильма, где буквально за месяц на месте болот и деревень вырастают точно такие же дома и широкие улицы.

В фильмах 60-х место эпического героя занимает конкретный человек, не только выполняющий определенную социальную функцию, но еще и обладающий правом на индивидуальную историю, правом на частную жизнь. Роман заменяет собой эпос. Это ведет к заметному усложнению публичного пространства.

Если в 30-50-е годы местом действия чаще всего были колхозы, небольшие города, рабочие поселки, то излюбленным «героем» кино 60-х годов станет крупный город, в большинстве картин - Москва или Ленинград (хотя иногда действие происходит и в небольшом провинциальном городке). Изменяется не только выбор места, но и подход в изображении среды. Город приобретает душу, перестает быть картонной декорацией. Городской пейзаж в лентах шестидесятых наполнен лиризмом: течение городских улиц, любование движением машин, дождем на улице, идущими людьми становится одним из важнейших элементов художественного языка кино. Выбирая из множества возможных портретов города один, автор (в первую очередь, режиссер, но также сценарист и оператор) больше не руководствуется только идеологическими задачами, он показывает город таким, каким видит его герой фильма. Если герой (или герои) по типу мировосприятия рационалист, урбанист, то и образ города в фильме часто несет в себе идею цивилизации и прогресса (строящиеся районы, неоновые вывески, современные рестораны) («Еще раз про любовь»), если герой – романтик, мы часто видим изображение исторического центра, окраин, низкоэтажную застройку («Застава

Ильича», «Три тополя на Плющихе»), если перед нами увлеченный ученый, не замечающий вокруг ничего, кроме науки, то и пространство города изображено условными контурами, на нем не заостряется наше внимание («Девять дней одного года»).

Москва в фильме Г. Натансона «Еще раз про любовь» - город новый, строящийся, шумный. В нем нет уюта и истории, но есть скорость и рациональность прямых линий. Это - город Электрона Евдокимова (А. Лазарев), одного из двух главных персонажей фильма, человека также рационального, в чем-то циничного, идущего в ногу со временем. Образ Москвы как будто отражает ритм, в котором живут герои фильма². Фильм открывается общими планами вечерней Москвы, снятыми в движении: машинами, трамваями, спешащими людьми. Создается ощущение, что мы за рулем автобуса или автомобиля: камера движется посреди большого, еще недостроенного Калининского проспекта в потоке машин, мимо ярких вывесок, современных железобетонных зданий, сверкающих огнями. Именно это элементы заставляют воспринимать город как огромный сложно устроенный динамичный механизм. Однако уже в этих первых кадрах мы можем увидеть особенность, отличающую кинематограф 60-х годов XX века от кинематографа 20-х, 30-х или 50-х – камера занимает позицию человека, движущегося по своему маршруту. Общие планы Москвы переходят в кадры с рестораном, и далее в фокусе камеры появляется Наташа (Т. Доронина). «Особенно интересен в этом плане кадр совмещения индивидуального и социального, фактически наложения одного на другого (прием, активно использовавшийся Эйзенштейном в 1920-е годы для того, чтобы подчеркнуть тему единения двух пространств и двух субъектов действия) — я имею в виду кадр, показывающий нам сидящих в ресторане людей: люди сидят парами, но мы видим их через стекло, на котором отражается неоновый лозунг со здания напротив (нечитаемый для нас, потому что он зеркально

² Следует оговориться, что второй главный персонаж - стюардесса Наташа – стиль жизнь избранный ее партнером, выбирает не сознательно, а «по обстоятельствам», потому что и на Москву, привычную для Электрона Евдокимова, смотрит со стороны.

перевернут) — «Наша страна — великая стройка» [Усманова, 2004]³. Индивидуальное, хотя и превалирует, строится по своим, независимым от общественного законам, тем не менее, является его частью. Или можно расставить акценты по-другому: общественное теперь состоит из множества «приватных» элементов. Тем не менее, камера, показывая город, чаще всего движется от общего к частному, а не наоборот, выхватывая нужного человека, нужный сюжет из общего движения улиц.

Одной из важных тем фильма М. Хуциева «Застава Ильича» являются неторопливые прогулки («шатание») героев по городу. О. Булгакова выделяет этот новый стиль перемещения в пространстве как отличительную черту шестидесятых годов [Булгакова, 2005]. Неспешная походка вразвалочку, позволяющая оглядеться по сторонам, заметить детали является, чуть ли не главной характеристикой героя Н. Михалкова в фильме Г. Данелия «Я шагаю по Москве» и героев «Заставы Ильича». Походка, с одной стороны, отражает характер героев, а с другой - задает ритм движения по городу. Такая походка соответствует определенному стилю жизни, а вслед за ним меняется и изображение пространства. Однако, описанный выше принцип движения камеры от общего к частному сохраняется. «Застава Ильича» открывается планами утренней Москвы. Как только заканчиваются титры, мы видим группу свободно гуляющих по городу молодых людей и идем за ними или вместе с ними. Еще через несколько кадров появляется и главный герой, и мы становимся его спутниками. Такая смена общего и крупного планов, движение от толпы, потока людей (в автобусе, на улице, в Политехническом музее) к героям в этом потоке составляет характерную черту режиссерской манеры М. Хуциева как в «Заставе Ильича», так и другом его фильме этого периода – «Июльский дождь». Можно сказать, что в этих фильмах

³ Отметим однако, что «общественное целое», город, здесь состоит из «частного»: пары в ресторане, частные автомобили, квартиры, частное времяпрепровождение (посещение ресторана вдвоем или компанией близких людей, в противовес «общественным» способам проведения досуга в советском кино 30-50).

Хуциева человек не мыслится вне несущего его людского потока, личное – вне общественного. В этом важная черта 60-х – хрупкое равновесие между личностью и социумом, которое будет разрушено позднее. Человек начинает ощущать себя свободным, но еще редко ощущает себя одиноким (возможно временное, ситуационное одиночество, но «сросшееся» с человеком экзистенциальное одиночество крайне не характерно для фильмов этого периода в отличие от фильмов 70-х гг.). Пожалуй, это хрупкое равновесие и лежит в основе так называемого романтизма 60-х. Героев Хуциева можно назвать романтиками в отличие от немного сухого и рационалистичного героя Натансона. Это непосредственно отражается и в создаваемых режиссерами образах города. Город Натансона состоит из машин и людей вдалеке, город Хуциева наполнен людьми, у Натансона город напоминает отлаженный механизм, у Хуциева он ближе живому организму. В фильме «Застава Ильича» образ города складывается из полупустых, мокрых от дождя улиц ранним утром, на которых слышен гул от каждого шага, пустырей, на которых играют в футбол, трамваев с кондукторами, танцплощадок во дворе. Москва Электрона Евдокимова, можно сказать, более дискретна: она распадается на отдельные топосы (квартира Евдокимова, квартиры его друзей, рестораны), связанные весьма размытым и обезличенным фоном.

Заметим, что эта «персонификация» города осуществляется и благодаря особому музыкальному (звуковому) сопровождению. Джазовые импровизации в «Июльском дожде», стихи и классическая гитара в «Заставе Ильича» создают особую интонацию, дополняющую и конкретизирующую визуальный образ. Этот музыкальный ряд резко отличается от музыки в фильмах 30-х – 50-х гг., столь же нормативной, сколь нормативны в них сюжет и портреты героев.

Иными красками нарисован образ города в фильме Г. Шпаликова «Долгая счастливая жизнь» (заметим в скобках, что это единственный фильм, в котором Шпаликов выступает не только как автор сценария, но и как режиссер). Здесь

изображена уже не Москва, а провинциальный город. Фильм начинается с прогулки по поселку, постепенно переходящей в лес и далее к остановке автобуса. Камера обращает внимание на детей, которые машут пассажирам со стога сена, на проезжающие машины, окружающий пейзаж и т.д. Автор уделяет много внимания деталям и тому, как живо на них реагируют люди в автобусе, как искренне и немного по-детски радуются. В автобусе происходит знакомство и, на первый взгляд, искренний разговор главных героев. А потом действие перемещается в город, и мы видим общежитие на корабле, прибрежное летнее кафе, которое дорабатывает свои последние дни, чтобы закрыться на зиму, индустриальный пейзаж с торчащими сваями – метафоры одиночества и безытности, вполне соответствующие одиночеству и безытности главного героя, не приспособленного для «долгой счастливой жизни».

Фильм Г. Шпаликова поднимает и еще одну, важную для 60-х и почти не затронутую в предыдущий период проблему – столкновение городского и деревенского образов жизни, проявляющееся, в частности, и в организации пространства. Появляется искушение увидеть за ней ставший уже трюизмом при разговоре о 60-х спор «физиков» и «лириков» или поместить ее в более широкие рамки оппозиции «природа» – «культура». И действительно, во многих фильмах город выступает как холодное, рациональное начало, противостоящее искренности, естественности, отчасти, наивности сельской жизни. Так, действие фильма Ю. Райзмана «А если это любовь?» разворачивается в новом, еще не достроенном до конца районе города. Несколько персонажей фильма - коренные горожане. Их поведение сдержанно, быт рационально организован, они ощущают себя органично в городской среде. Другие действующие лица, по сценарию переехавшие в новые дома из сельской местности, ведут себя более импульсивно и непосредственно, пытаясь вписать в новый формат организацию пространства и модели поведения, принятые в деревне. В фильме сталкиваются урбанистический ландшафт и естественная природная среда. Главные герои фильма –

дети, еще не освоившие навязываемых им социальных ролей, искренне следующие за непосредственным чувством, и наиболее светлые интонационно сцены фильма происходят в лесу, органически окаймляющем эту искренность. Остальное действие осуществляется на фоне стройки и среди только что отстроенных домов. Райзман показывает, как рациональная урбанистическая социальность «ломает» героиню, разрушая импульсивную естественность ее чувства.

Но культурные смыслы, стоящие за городом и деревней в кинематографе 60-х, далеко не столь однозначны. Так, в фильме Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе» изображение города также окрашено в романтические тона, но это другая романтика, отличная от романтики деревенской жизни. Фильм строится на внешнем противопоставлении и одновременно подчеркивании внутренней близости двух жизненных укладов, проявляющейся во внутренней близости героев. Пустые, умытые дождем московские улицы в начале фильма вполне гармонируют с видами деревенского утра. Московский дворик на Плющихе эмоционально не диссонирует с родными для героини Т. Дорониной рекой и лугом. И в этом фильме мы видим, что образ города, спокойного, неспешного, предпочитающего верность традиции агрессивному стремлению вперед, соответствует характеру героя О. Ефремова, водителя такси, город здесь увиден как бы его глазами.

Отмеченная черта затрудняет построение корректной типологии образов публичного пространства в фильмах 60-х. Если этот образ отражает индивидуальность героя, то построение такой типологии должно соотноситься с социально-психологической типологией персонажей. А это – задача вполне выполнимая для фильмов 30-х – 50-х, но не совсем корректная для последующего периода, где (при безусловном наличии определенных социальных доминант) разнообразие характеров, разнообразие мировоззрений и моделей поведения превращается в одну из основополагающих характеристик времени.

Столкновение личного и нормативного в изображении публичного пространства становится особенно заметным в фильмах о войне – пожалуй, ключевой для кинематографа 60-х по значимости теме. Мы встречаем несколько вариантов осмысления указанной оппозиции. Так, в фильме М. Калатозова «Летят журавли» сталкиваются довоенный город и город во время войны. Фильм начинается кадрами пустынной Москвы, по которой беззаботно гуляют герои: набережная, пустые улицы, дом Вероники (Т. Самойлова). Образ Москвы подчеркнута индивидуален, точнее, это небольшой фрагмент города, ставший родным для героев, включенный ими в свое личное пространство. Совсем по-другому выглядит изображение военного города: противотанковые ежи, поврежденные или разрушенные бомбежками здания, бомбоубежище. Меняется ритм движения по городу, исчезает легкость, поступь героев становится тяжелой, медленной. Облик города теряет свою индивидуальность перед общей бедой, уравнивающей всех. Отчетливо это проявляется в кадрах прощания у сборного пункта. Общее здесь складывается из личных историй. Камера ведет нас сквозь толпу, то здесь, то там задерживаясь на парах прощающихся людей: рыдающих матерей, с трудом сдерживающих слезы подруг и друзей, - у каждой группы своя история, из которой состоит объединяющее всех горе.

По-другому противоречие между нормативностью и индивидуальностью изображения внешнего пространства проявляется в фильме Г. Чухрая «Баллада о солдате». Здесь именно беззаботное движение Шуры (Ж. Прохоренко) и Алеши (В. Ивашов) по городу, в котором стоят «ежи» и на улицах - развалины домов, напоминает о времени до войны. Контраст беззаботности влюбленных героев и практически разрушенного города усиливает ощущение беды, горя и разрушений, которые несет с собой война. Город в фильме наполнен солнцем, радостью, несмотря на войну, возможно потому, что таким он представляется героям, на несколько часов «выпавшим» из нее.

С войной связан еще один элемент пространства в фильме – дорога. «Баллада о солдате» начинается и заканчивается изображением дороги. Основную часть фильма главный герой проводит в поездах: в окружении солдат, едущих в командировки или домой, беженцев с Украины, отправляющихся на Урал, наконец, в вагоне с сеном, в котором он знакомится с Шурой. Дорога в фильме – не только характерный атрибут военного времени, это и довольно очевидная метафора жизненного пути, где причудливым образом переплетаются личное и общее. На фоне нормативных военных историй о любви, верности и предательстве разворачивается «частная» история любви Алеши и Шуры; нормативный образ теплушки, набитой людьми, соседствует с далеким от нормативности изображением вагона с сеном, окрашенном такими же романтическими тонами, какими окрашена Москва в первых кадрах фильма «Летят журавли».

Возвращаясь к началу статьи, хотелось бы еще раз акцентировать внимание читателя на общем выводе. Приведенный материал показывает, что изображение публичного пространства в фильмах 60-х годов свидетельствует о значительном усложнении и индивидуализации культурных моделей. Даже в этом элементе, на первый взгляд, наиболее нормативном и противостоящем индивидуальной окрашенности частной жизни, мы наблюдаем отчетливые индивидуальные черты, соотносимые с индивидуальностью героев. Точкой отсчета для изображения публичного становится не набор идеологических постулатов или формальных, объективных признаков, а мироощущение конкретного человека, публичное как бы видится его глазами. Этот вывод диссонирует с утверждением В. Паперного о переходе от 50-х к 60-м как движению от «живой, стихийной, созидательной» культуры к культуре «механической, рациональной, разрушительной» и показывает очевидную условность любых «простых» типологических моделей для характеристики социокультурных процессов. Такие модели полезны в определенных границах

(основная идея книги В. Паперного – противопоставление культуры 20-х культуре 30-х – начала 50-х гг. - безусловно, продуктивна и подтверждена массой любопытных наблюдений), но выступают в качестве «прокрустова ложа» для многогранной и разноликой реальности при неправомерном обобщении.

Фильмография

1. *А если это любовь?* (1961, реж. Ю. Райзман)
2. *Антон Иванович сердится* (1941, реж. А.Ивановский),
3. *Баллада о солдате* (1959, реж. Г. Чухрай)
4. *Берегись автомобиля* (1966, реж. Э. Рязанов)
5. *Беспокойное хозяйство* (1946, реж. М.Жаров),
6. *Близнецы* (1945, реж. К.Юдин),
7. *Богатая невеста* (1938, реж. И.Пырьев),
8. *Веселые ребята* (1934, реж. Г.Александров),
9. *Весна* (1947, реж. Г.Александров),
10. *Волга-Волга*, (1938, реж. Г.Александров),
11. *Вратарь* (1936, реж. С.Тимошенко),
12. *Горячие денечки* (1935, реж. А.Зархи, И.Хейфиц),
13. *Девушка с характером* (1939, реж. К.Юдин),
14. *Девушка спешит на свидание* (1936, реж. М.Вернер),
15. *Девять дней одного года* (1961, реж. М. Ромм)
16. *Доживем до понедельника* (1968, реж. С. Ростокский)
17. *Долгая счастливая жизнь* (1966, реж. Г Шпаликов)
18. *Дом, в котором я живу* (1957, реж. Л. Кулиджанов)
19. *Еще раз про любовь* (1968, реж. Г. Натансон)

20. *Застава Ильича* (1965, реж. М. Хуциев)
21. *Звонят, откройте дверь* (1965, реж. А. Митта)
22. *Иваново детство* (1962, реж. А. Тарковский)
23. *Испытание верности* (1954, И.Пырьев),
24. *Июльский дождь* (1965, реж. М. Хуциев)
25. *Легкая жизнь* (1964, реж. В. Дорман)
26. *Летят журавли* (1957, реж. М. Калатозов)
27. *Мне двадцать лет* (1965, реж. М. Хуциев)
28. *Моя любовь* (1940, реж. В. Корш-Саблин),
29. *Неоконченная повесть* (1955, реж. Ф. Эрмлер)
30. *Новая Москва* (1938, реж. А.Медведкин),
31. *Ошибка инженера Кочина* (1939, реж. А.Мачерет),
32. *Подкидыш* (1940, реж. Т.Лукашевич),
33. *Порожний рейс* (1962, реж. В. Венгеров)
34. *Рабочий поселок* (1965, реж. В. Венгеров)
35. *Свадьба с приданым* (1953, реж. Т.Лукашевич, Б.Равенских),
36. *Свинарка и пастух* (1941, реж. И.Пырьев),
37. *Семь няnek* (1965, реж. Р. Быков)
38. *Строгий юноша* (1936, реж. А.Роом),
39. *Счастливый рейс* (1949, В.Немоляев),
40. *Трактористы* (1939, реж. И.Пырьев),
41. *Три товарища* (1935, реж. С.Тимошенко),
42. *Три тополя на Плющихе* (1968, реж. Т. Лиознова)
43. *Центр нападения* (1947, реж. С.Деревянский, И.Земгано),
44. *Цирк* (1936, реж. Г.Александров)
45. *Я шагаю по Москве* (1963, реж. Г Данелия)

Библиография

1. Глебкина, в печати – *Глебкина Н.* «Свет мой, зеркальце, скажи»: конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х годов // *Культурология. Дайджест.* 2009, № 4 (в печати).
2. Кларк, 2002 - *Кларк К.* «Чтоб так петь, двадцать лет учиться нужно...»: случай Волги-Волги// *Советское богатство: статьи о культуре, литературе, кино.* СПб, 2002.
3. Паперный, 1996 - *Паперный, В.* *Культура Два'*; Изд-во: М.: Новое литературное обозрение, 1996
4. Усманова, 2004 - *Усманова А.* Повторение и различие или еще раз про любовь в советском и постсоветском кинематографе // *Новое литературное обозрение.* 2004. № 68
5. Эйзенштейн, 1986 - *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения в 6 т. М., 1964—1968, т. 2
6. Булгакова, 2005 – *Булгакова О.* *Фабрика жестов.* М.: НЛЮ, 2005